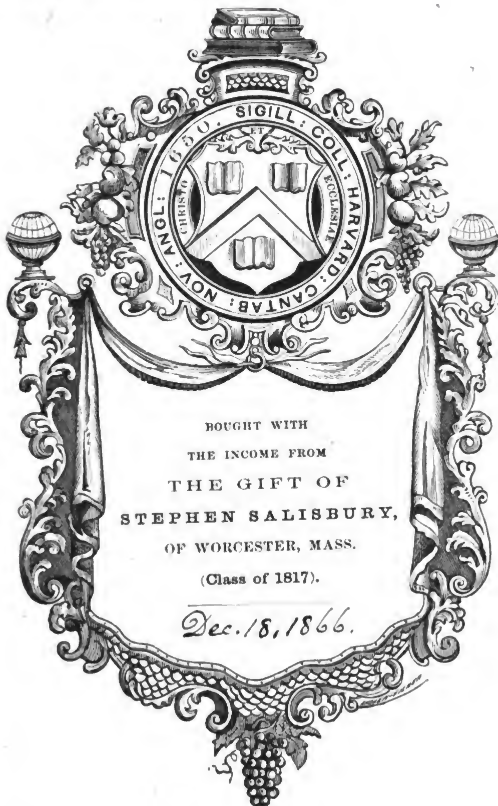



SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE
BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE GIFT OF
STEPHEN SALISBURY,
OF WORCESTER, MASS.
(Class of 1817).
Dec. 18, 1866.

SYSTEM

DER

ANTIKEN RHYTHMIK

VON

RUDOLF WESTPHAL.

BRESLAU,
VERLAG VON F. E. C. LEUCKART
(CONSTANTIN SANDER).

1865.

1866, Dec. 18.
Salisbury Fund.

HERRN

PROFESSOR THEODOR BERGK

SEI AUCH

DIE VORLIEGENDE DARSTELLUNG DER RHYTHMIK

GEWIDMET.

Vorrede.

Die antike Rhythmik, die nothwendige Grundlage für das wissenschaftliche Verständniss der formellen Eigenthümlichkeiten in den alten Dichterwerken, ist von allen Disciplinen der classischen Philologie die jüngste. Bis zum Anfange dieses Jahrhunderts wusste man kaum etwas mehr als ihren Namen, denn die unnützen Fragen, ob die antiken Dichtungen Takt hätten oder taktlos seien, haben das Wesen der antiken Rhythmik nicht im Entferntesten berührt, so sehr auch Vossius und viele seiner Zeitgenossen mit der Beantwortung jener Fragen sich abarbeiteten. Böckh ist es, der am Anfange dieses Jahrhunderts durch seine unvergängliche Arbeit de Metris Pindari der bis dahin nie beachteten Tradition der antiken Rhythmik oder alten Rhythmiker ihr gutes Recht zu vindiciren wusste; und so lückenhaft auch die Resultate waren, die er aus seinen Quellen hervorgeholt, er wird immer den Ruhm behaupten, auch in dieser antiken Disciplin der Erste zu sein. Was G. Hermann, durch Böckh auf die Rhythmiker hingeführt, für deren Verständniss gethan hat, betrifft streng genommen nur die formale Seite der überlieferten Textesworte, ohne dass es für den materiellen Ertrag, der sich daraus ziehen lässt, von Bedeutung gewesen ist. In gleichem und noch höherem Maasse ist auch die Leistung des Herrn H. Feussner anzuschlagen, der in seinem kleinen Büchlein: „Aristoxenus, Grundzüge der Rhythmik" einen reinlichen Text der Aristoxenischen Fragmente mit grosser

Umsicht und scharfer Besonnenheit geliefert hat, während die im Texte hinzugefügten Beilagen, die den Commentar zu geben bestimmt sein sollen, das richtige Verständniss in den meisten Stücken verfehlt haben. Fügen wir noch den Abdruck der rhythmischen Prolambanomena des aus Aristoxenus excerpirenden Psellus hinzu, welchen J. Caesar im rheinischen Museum veröffentlicht hat, sowie die Besprechung, welche derselbe Gelehrte der Arbeit Feussner's in den Jahrbüchern für Alterthumswissenschaft hat zu Theil werden lassen, so dürfte wohl Alles namhaft gemacht sein, was vor dem letzten Decennium wirklich Förderndes für die antike Rhythmik geschehen war.

Es reichte dieses aus, um die Meisten von der hohen Bedeutung der rhythmischen Tradition für das Verständniss der Dichterwerke zu überzeugen, aber ohne ungerecht zu sein darf wohl hinzugesetzt werden, dass damit thatsächlich jene rhythmische Tradition nur eine höchst geringe materielle Ausbeute geliefert hatte. Vor allem fehlte es an dem Versuche, das uns überlieferte rhythmische Material in seinem ganzen Zusammenhange zu bearbeiten und darzustellen, denn es war immer nur der eine oder andere einzelne Punkt, den man herausgegriffen und getrennt von den Vorausgehenden und Nachfolgenden fast durchgängig in ungenügender Weise erläutert hatte. Das grosse Verdienst, sich dieser schwierigen Aufgabe mit uneigennütziger Hingebung zu unterziehen, blieb der Arbeit A. Rossbach's vorbehalten, der vor nunmehr gerade zehn Jahren in seiner griechischen Rhythmik eine umfassende Darstellung dieser Disciplin geliefert hat. Es ist dieses das Buch, mit welchem ein ganz neues Stadium unserer Kenntniss der antiken Rhythmik beginnt und welches mit Rücksicht auf die zahlreichen, bis dahin ungeahnten Aufschlüsse über die Fundamente der griechischen Metrik, die es der rhythmischen Tradition abgewann, mit Recht als epochemachend bezeichnet werden durfte. Dass indess mit diesem Buche die Disciplin der alten Rhythmik noch lange nicht abgeschlossen war, zeigte sich bald nach seinem Erscheinen in der Recension Weil's, dem es sofort gelungen war, auf der Basis dessen, was jenes Buch Neues gegeben, einen

guten Schritt darüber hinaus zu thun und durch eine durchaus gelungene Interpretation der Aristoxenischen Stelle von den schweren und leichten Theilen des Taktes einen der wichtigsten Fundamentalsätze antiker Rhythmik, den Rossbach mit allen Früheren gänzlich verkannt, wieder zu gewinnen. Der Verfasser der vorliegenden Schrift hatte, wie es die Vorrede zu Rossbach's Buche nicht unerwähnt lässt, durch diesen angeregt schon damals der antiken Rhythmik seine Aufmerksamkeit zuzuwenden Veranlassung genommen, und ein dort näher bezeichneter Paragraph dürfte wohl zum grössten Theil sein Eigenthum sein. Was er in den darauf folgenden fünf Jahren Neues in der Rhythmik gefunden zu haben glaubte, veröffentlichte derselbe in seinen Fragmenten der griechischen Rhythmiker als Anhang zu Rossbach's griechischer Rhythmik. Die Voraussetzung, von welcher diese Fragmente der griechischen Rhythmik ausgingen, war die inzwischen durch mehrjähriges Studium gewonnene Erkenntniss, dass für die Restauration der rhythmischen Disciplin der Alten vor Allem zwischen den uns zu Gebote stehenden Quellen gesondert werden müsse. Als die hauptsächlichsten Quellen können zunächst nur zwei in Betracht kommen, die Fragmente der einst umfassenden Aristoxenischen Rhythmik und die kurze sehr compendiarische Skizze der Rhythmik, welche Aristides Quintilianus in seinen drei Büchern über Musik von jener Disciplin gegeben. Die Natur und die Bedeutung beider Schriften ist eine ganz und gar verschiedene. Während Aristoxenus, der Schüler des Aristoteles, im vollen Inbesitze der rhythmischen Kunstnormen ist, deren sich die Dichter des Alterthums bedienen, und zugleich bei seiner grossen Schärfe der Beobachtungsgabe und Darstellung dasjenige, was er über Rhythmik mittheilt, in einer wahrhaft mustergültigen und classischen Form giebt, ist der um ein halbes Jahrtausend später lebende Aristides ganz und gar nichts Anderes als ein gedankenloser Compilator aus früheren Schriften sehr verschiedenen Werthes, die er in völliger Kenntnisslosigkeit des Stoffes und ohne von den Widersprüchen seiner Quellen auch nur eine Ahnung zu haben, mit mancherlei Auslassung und mit vielem Missverständnisse

zusammenstellt. Das Unzureichende von Rossbach's Bearbeitung der griechischen Rhythmik besteht zum allergrössten Theile darin, dass dieser so verschiedenartige Werth der beiden Hauptquellen nicht erkannt ist und dass die Aristoxenischen Definitionen und termini technici mit den entsprechenden des Aristides im guten Glauben an dessen Infallibilität mit einander identificirt sind. In meinen Fragmenten der Rhythmiker ist dieser Fehler für eine nicht geringe Zahl von rhythmischen Sätzen vermieden worden. Ich habe es dort — leider nicht überall, wo es nöthig war — aufgegeben zu vermitteln, wo zwischen Aristoxenus und Aristides nicht vermittelt werden kann, und billiger Weise musste es Aristides sein, dessen Theorien als verfehlt zurückgewiesen wurden, wenn sie sich mit denen des Aristoxenus im Widerspruche befanden.

Kurz nach Veröffentlichung meiner Fragmente der Rhythmiker erschienen J. Caesar's Grundzüge der Rhythmik auf Grundlage des Aristides, ein Werk, dessen Standpunkt schon durch den Titel in hinreichender Weise bezeichnet wird. Denn nicht der alte Aristoxenus, sondern der hart an den Grenzen der byzantinischen Zeit lebende Compilator Aristides ist es, den sich der Verfasser zum Führer gewählt hat, wie denn auch der dem Buche vorausgesetzte Textesabdruck der Aristideischen Rhythmik mit Hinweglassung alles übrigen rhythmischen Apparates über die hohe Bedeutung, welche Cäsar dem Aristides als rhythmischer Quelle einräumt, im Voraus keinen Zweifel lassen kann. Das ganze Buch ist eine umfassende Recension von Rossbach's Schrift, und Rossbach muss es sich zur Ehre anrechnen, dass seinem Buche eine Recension zu Theil geworden ist, die dasselbe in der Bogenzahl hinter sich zurücklässt. Jedenfalls sind an dem Buche die Verbesserungen anzuerkennen, die es dem Textlaute des Aristides zu Theil werden lässt (es sind deren doch immerhin wenigstens zwei oder drei, die unbedingt gelobt werden können, auch wenn sie sich nicht auf die eigentlich materielle Seite, sondern nur auf das Formelle beziehen). Die umfangreichen Erläuterungen, welche den materiellen Inhalt der rhythmischen Tradition — oder, um mich richtiger auszudrücken, welche die in Rossbach's Buche

enthaltenen Resultate besprechen, sind an neuen Ergebnissen ausserordentlich arm, obwohl Rossbach in dieser Hinsicht noch viel zu thun übrig gelassen hatte. Das wirklich Neue, was sich hier findet, bezieht sich auf die Aristoxenische Theorie von der Zahl der Takttheile, die, wie bereits oben bemerkt, in der vier Jahre zuvor erschienenen kleinen, aber höchst inhaltreichen Recension, welche Rossbach's Buch durch Weil erfahren hatte, erledigt war. Im Uebrigen wird es den Lesern von Cäsar's Buche nicht entgangen sein, dass fast Alles, was die von Cäsar geschriebene Rhythmik Richtiges enthält, auch bereits von Rossbach gesagt ist. Insbesondere wäre zu erwarten gewesen, dass Cäsar, der nach Rossbach eine Auseinandersetzung des gesammten rhythmischen Systems zu geben gedenkt, in seiner Darstellung der für eine so schwere Disciplin durchaus nothwendigen Forderung lichtvoller Ordnung und Klarheit gebührende Rechnung getragen hätte; aber hier leider lässt sein Buch so gut wie Alles zu wünschen übrig. Herr Cäsar gefällt sich in einer solchen Dunkelheit des Stils, dass dem Verfasser der vorliegenden Schrift trotz der grössten Mühe, die er sich gegeben, eine nicht geringe Zahl von Cäsar's Sätzen vollständig unverständlich geblieben ist.

Was Cäsar's Schrift Gutes und Neues enthält, soll in dem vorliegenden Buche, wie es billig ist, lobend erwähnt werden (es wird sich leider auf jene zwei oder drei Aenderungen im Aristideischen Texte beschränken), was er Verfehltes und Verwerfliches geliefert, werde ich stillschweigend übergehen dürfen. Es gilt dies Letztere auch von dem Anhange seiner Schrift, in welchem er Gelegenheit genommen, die inzwischen von mir erschienenen Fragmente der griechischen Rhythmiker zu besprechen. Ich verarge es ihm nicht, dass er, wie es scheint, nichts Lobenswerthes darin gefunden hat, denn wie kann es ihm wohl gefallen, wenn unmittelbar vor der Veröffentlichung seiner Arbeit, in der er mit möglichst unglücklichem Takte den unwissenden Compilator Aristides zum Führer sich erwählt, in derselben Disciplin ihm eine Arbeit von mir zu Augen kommt, in welcher ich nur allzuhäufig die Unverständigkeit und Unwissenheit des von ihm gewählten Gewährsmannes zu erweisen nicht umhin konnte.

Es sind seit jener Zeit vier Jahre vergangen, in denen ich nicht müde geworden bin, immer wieder von Neuem auf das Studium der alten Rhythmiker zurückzukommen, und die Resultate dieser meiner Arbeit führt das vorliegende Buch dem mitforschenden und mitlernenden Publikum vor Augen. Das ungünstige Urtheil, welches ich früher über Aristides aussprechen musste, hat nun freilich in diesem Buche nicht gemildert werden können. Ein grosser Theil der Aristideischen Rhythmik enthält von wirklicher Rhythmik gar nichts. Die ganze Theorie der ἐπιπλέκοντες τῇ ῥυθμικῇ τὴν μετρικὴν θεωρίαν giebt Auszüge aus einem Compendium eines späteren Metrikers, der gerade so wenig von Metrik verstand wie Marius Victorinus und seine ehrenwerthen Genossen; — von Rhythmik ist hier gar nichts zu finden, ausser dass der Compilator die halb unverstandenen Notizen, welche ein Rhythmiker über den Spondeus Semantus, den Orthios, den Spondeus Diplus, den Päon und Päon epibatus gegeben, in dieser aller rhythmischen Kunde entbehrenden Darstellung mit aufgenommen hat. Ich habe diese Partie an einem andern Orte als die Excerpte der Aristideischen Quelle C bezeichnet. Was sonst in dem ersten Buche von Aristides Musik über Rhythmik enthalten ist, floss aus dem Werke eines Rhythmikers und zwar eines Aristoxeneers — aber die unverfälschte Lehre des Aristoxenus dürfen wir auch hier nicht erwarten, denn was jener spätere Aristoxeneer aus der Aristoxeneischen Rhythmik excerpirt, ist mit gar mancherlei fremden Zuthaten versetzt, und was sich Richtiges in dieser Quelle fand, hat der leichtsinnige Epitomator des dritten oder vierten nachchristlichen Jahrhunderts in der übelsten Weise verstümmelt. Wir nennen diese ganze Partie das Excerpt aus der Aristideischen Quelle B. Indess giebt es bei Aristides auch Excerpte aus einer wirklich guten rhythmischen Quelle, die wir nach Maassgabe dessen, was wir von ihr kennen, als eine der Aristoxenischen Rhythmik möglichst coordinirte Darstellung der Rhythmik betrachten müssen. Hierher gehört dasjenige, was in dem vom Ethos der musischen Kunst handelnden zweiten Buche des Aristides zu lesen ist, und wir bezeichnen dasselbe als Excerpt aus der Quelle A. — Wir

wollen nicht ungerecht sein, wir wollen die Dankbarkeit für das Gute, was wir empfangen haben, nicht ausser Auge lassen, und so sei auch dem schlechten Compilator Aristides Quintilianus gedankt für Alles dasjenige, was wir durch ihn des Alten und Guten überkommen haben, — aber ein schlechter, unverständiger und seines Stoffes durchaus unmächtiger Compilator bleibt Aristides immerhin, und der kritische Forscher hat es sicherlich zu bedauern, dass ein neuerer Bearbeiter der Disciplin einem solchen Manne als erster rhythmischer Autorität gefolgt ist.

Lieber Rossbach, die alte Gemeinsamkeit der Studien hat längst für uns aufgehört, und mit ihrem Abbruche sind wir uns fremd geworden. Wer weiss, ob sie sich jemals wird erneuern lassen, — wer weiss, wie oft wir in diesem Leben, von dem wir mit dem Chore der Greise aus der Lysistrata sagen können:

ἦ πόλλ᾽ ἄνελπτ᾽ ἔνεστιν ἐν τῷ βίῳ μακρῷ φεῦ

wer weiss, wie oft wir uns in diesem Leben noch wiedersehen, das wir zusammen mit rüstigem Jugendmuthe angefangen, und wenn Du oder die andern wollen, wenigstens bis zu einem gewissen Ziele nicht ohne alle Frucht für die Wissenschaft zusammen durchlebt haben. Du weisst, wie gerne ich gemeinsam mit Dir auch die weiteren rhythmischen und metrischen Studien, die in unserm gemeinsamen Werke wie ich jetzt weiss nur angefangen sind, fortgeführt hätte. Aber es hat nicht so sein sollen. Du auf andere Kreise der philologischen Thätigkeit geführt, hast die Metrik zwar nie aus den Augen verloren, aber die rhythmischen Studien nicht weiter mit mir fortführen und Dich den von mir für eine gemeinsame Neuausgabe des Buches aufgestellten Forderungen nicht fügen mögen. So trete ich denn ab von meiner Stelle eines Mitarbeiters an der griechischen Rhythmik. Möge das, was ich allein liefere, Dir wenigstens in der Weise zusagen, dass Du mir das Lob zollen kannst, mit wirklicher wissenschaftlicher Uneigennützigkeit und mit der Fähigkeit, frühere Meinungen rücksichtslos gegen Besseres aufzuopfern, gearbeitet zu haben.

Den Uebrigen aber, denen die griechische Rhythmik als die unumgänglich nothwendige Grundlage der Metrik am Herzen liegt, befehle ich mein Buch in ihre Hände — mit dem Wunsche, dass sie es wenn möglich mit nicht weniger Freundlichkeit als jenen vor zehn Jahren gemachten Versuch einer Darstellung der antiken Rhythmik aufnehmen mögen. Auch die vielleicht etwas herben Worte, die ich über die Arbeit eines sonst von mir geschätzten Mitforschers auf diesem Gebiete gethan habe, mögen sie mir zu Gute halten. Sie erreichen lange nicht den Grad der Bitterkeit, in welchem sich derselbe über meine Arbeit ergangen hat, und dass sie nicht unberechtigt waren, wird derjenige, der unsere beiderseitigen Arbeiten vergleichen wird, alsbald einsehen können. Meine unermüdliche, uneigennützige Arbeit, hoffe ich, ist durch den Erfolg belohnt, dass trotz der Kargheit und der Zerrissenheit der uns überkommenen Urkunden ein klares, nicht blos in seinen Umrissen ausgeführtes Bild der antiken Rhythmik den Augen des Mitforschers sich darbietet, — nur etwa dann, wenn neue, bisher unentdeckte Quellen ein glücklicher Zufall uns wieder vorführen sollte, werden sich die Züge dieses Bildes vervollständigen lassen.

Erster Theil.

Der Rhythmus an sich.

Erstes Capitel.

Der ῥυθμὸς und seine χρόνοι ποδικοί (πόδες und σημεῖα).

Die von Aristoxenus durchgängig angewandte Terminologie für Tact und Tacttheil ist folgende:

πούς bedeutet Tact,

σημεῖον bedeutet schwerer oder leichter Tacttheil, und zwar speciell
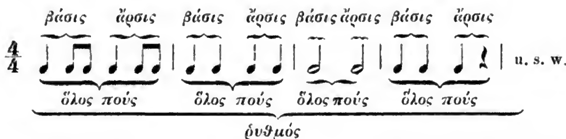
βάσις oder κάτω χρόνος, auch τὸ κάτω, bedeutet schwerer Tacttheil,

ἄρσις oder ἄνω χρόνος, auch τὸ ἄνω, bedeutet leichter Tacttheil.

Für σημεῖα gebraucht Aristoxenus ausserdem auch noch den allgemeinen Ausdruck χρόνοι mit Hinweglassung von κάτω und ἄνω in einem solchen Falle, wo der Zusammenhang (ein in der Nähe stehendes κάτω und ἄνω χρόνος) ein Misverständnis nicht zulässt. Ferner sagt er für σημεῖα auch μέρη ποδικὰ (oder ποδός), — auch hier kann der Zusatz ποδικὰ oder ποδός, sobald ein Misverständnis nicht möglich ist, ausgelassen werden. Umgekehrt wird zu σημεῖον auch ποδικὸν oder ποδὸς hinzugesetzt. Eine andere Terminologie für die in Rede stehenden Begriffe kennt Aristoxenus nicht.

Die Tacte und die Tacttheile sind die Bestandtheile des Rhythmus und heissen als solche χρόνοι ποδικοί. Ῥυθμὸς ist das aus den χρόνοι ποδικοὶ d. i. aus den in Tacttheile zerfallenden Tacten bestehende rhythmische Ganze, abgesehen von dem mannigfachen Ausdrucke des Tactes und Tacttheiles durch die μέρη des Rhythmizomenons d. h. durch die bald längeren, bald kürzeren Töne oder Silben, wodurch ein und derselbe Tact

oder ein und derselbe Tacttheil in der Rhythmopöie nach dem Ermessen des Componisten ausgefüllt wird. Der Tact selber und die Tacttheile selber sind feste Zeitgrössen, welche als ***χρόνοι ποδικοὶ*** d. h. als Bestandtheile des Rhythmus gegen den concreten Ausdruck durch Töne und Silben gleichgültig sind.



Nicht bloss die *βάσις* und *ἄρσις*, sondern auch der *ὅλος πούς* heisst nach Aristoxenus *χρόνος ποδικός*. Frg. ap. Psell. 8: ***Τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοὶ, οἱ δὲ ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως, ἢ ὅλου ποδός***, d. h. „***χρόνος ποδικὸς*** ist die Zeitgrösse, welche den Umfang eines Tacttheiles, nämlich eines leichten oder schweren Tacttheiles, oder den Umfang eines ganzen Tactes hat." Wie es hier durch das Komma hinter ***βάσεως*** und durch die Uebersetzung angedeutet ist, sind nur die Worte ***οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως*** die Apposition zu ***σημείου ποδικοῦ*** — man könnte sie als parenthetische Erklärung in Klammern einschliessen, — nicht aber die Worte ***ἢ ὅλου ποδός***, welche vielmehr dem „***σημείου ποδικοῦ***" coordinirt sind. Es heisst dann weiter in jener Stelle: ***Καί ἐστι ῥυθμὸς ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός***, d. h. Rhythmus heisst ein aus ***χρόνοι ποδικοὶ*** d. h. leichten und schweren Tacttheilen und ganzen Tacten bestehendes Ganze. Man vergleiche die oben stehende Erläuterung durch Tactschemata. Es ist für den Begriff des Rhythmus nicht genug, dass er aus leichten und schweren Tacttheilen besteht, sondern der leichte und der schwere Tacttheil müssen unter sich zu der höheren Einheit des Tactes zusammengeschlossen sein, und ebenso ist es nicht genug, dass der Rhythmus aus Tacten besteht, sondern es muss jeder Tact sich in Tacttheile zerlegen. Das ist die fast peinliche Genauigkeit des Ausdrucks, wie sie Aristoxenus in seinen Definitionen liebt.

Anders als es hier geschehen kann die vorliegende Stelle des Aristoxenus nicht gefasst werden. Der Sprachgebrauch der Späteren z. B. des Aristides ist allerdings ein anderer, denn hier wird ***ῥυθμὸς*** fast überall identisch mit ***πους*** als Ausdruck für Tact gebraucht. Man könnte daher wohl daran Anstoss nehmen, dass Aristoxenus abweichend von den Späte-

ren nicht bloss den leichten und schweren Tacttheil, sondern auch den ganzen **πούς** einen Bestandtheil des *ῥυθμός* nennt, und vielleicht zu folgendem Interpretationsversuche seine Zuflucht nehmen: Aristoxenus denkt hier an den Unterschied von einfachen Tacten und zusammengesetzten d. h. aus mehreren einfachen bestehenden Tacten. Vgl. S. 26. Aber es wird sich weiterhin ergeben, dass eine solche Interpretation völlig verfehlt sein würde.

Von den Tacten als Bestandtheilen des Rhythmus redet Aristoxenus auch in dem bei Porphyr. ad Ptol. harm. p. 256 erhaltenen Fragmente: *οὔτε πόδας συντίθεμεν ἐκ χρόνων ἀπείρων, οὔτε ῥυθμόν· δῆλον δὲ εἴπερ μηδὲ πόδα, οὐδὲ ῥυθμόν, ἐπειδὴ πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινων σύγκεινται*, d. h. „sowohl die Tacte wie die Rhythmen setzen wir aus bestimmten, messbaren Zeitgrössen zusammen, nicht aus unbestimmten Zeitgrössen; denn wenn wir nicht den Tact aus unbestimmten Zeitgrössen zusammensetzen, so ist dies natürlich auch bei dem Rhythmus nicht der Fall, denn alle Rhythmen sind aus bestimmten Tacten zusammengesetzt.“ Es ist hiernach völlig klar, dass Aristoxenus unter *ῥυθμός* das Ganze, unter Tact einen einzelnen Bestandtheil des Ganzen versteht. Er fährt fort: „welchen Rythmus man auch im einzelnen Falle wählen mag, z. B. den Trochäus, man nimmt immer den *χρόνος πρῶτος* (die kleinste Maasseinheit des Tactes) in einem bestimmten Tempo, und nach dessen Geschwindigkeit oder Langsamkeit richten sich dann auch alle übrigen Zeitgrössen.“ Als Beispiel eines Rhythmus ist hier der Trochäus genannt. Dies beruht freilich nur auf einer Textesveränderung, denn die überlieferten Worte lauten: *ὅμοιον εἰπεῖν ὁ τραχέος.*“ Vielleicht muss man *τροχαϊκός* herstellen. Aber sollte auch Aristoxenus den Rhythmus nicht den „trochäischen,“ sondern in Substantivform „Trochäus“ genannt haben, es bleibt dabei der aus dem Vorausgehenden sich klar ergebende Begriff von *ῥυθμός* als dem rhythmischen Ganzen und *πούς* als dem einzelnen Bestandtheile des *ῥυθμός* in voller Festigkeit bestehen, und es würde dann nur dies folgen, dass Aristoxenus den speciellen Namen des einzelnen Tactes (Trochäus) auch auf das rhythmische Ganze, welches aus diesen Tacten besteht, überträgt, etwa in derselben Weise wie wir Modernen sagen: „der Rhythmus dieses Stückes ist der $\frac{3}{8}$-Tact.“
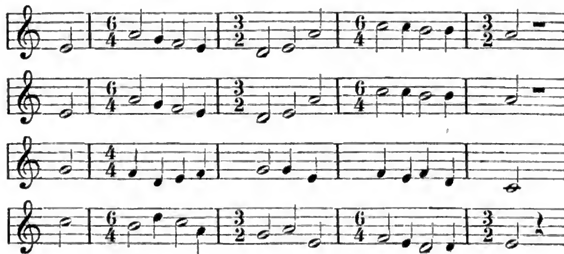
Derselbe Unterschied zwischen *ῥυθμός* und *πούς* findet sich bei Aristid. p. 34 Meib.: *Πούς μὲν οὖν ἐστι μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ, δι' οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν· μέρη δὲ τούτου δύο, ἄρσις καὶ θέσις.* Auch hier ist der aus leichtem

und schwerem Tacttheile bestehende πούς ein Theil des ganzen ῥυθμός, und zwar derjenige Theil, vermittelst dessen wir den ganzen Rhythmus oder wie wir auch sagen können, das rhythmische Ganze erfassen. Diese Bedeutung geben auch wir Modernen dem Tacte in Beziehung auf das rhythmische Ganze: wir machen das Ganze vermittelst des Tactes „fasslich."

Excerpirt sind die vorliegenden Worte des Aristides mit richtigem Verständnis aus folgender Stelle des Aristoxenus p. 288: Ὧι δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός. τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκειται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω· οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω. u. s. w. „Wodurch wir den Rhythmus markiren und dem rhythmischen Gefühle fasslich machen, ist Ein Tact oder mehr Tacte als Einer. Die Tacte bestehen entweder aus zwei Tacttheilen, einem leichten und einem schweren (z. B. der $\frac{2}{4}$-Tact) oder aus drei Tacttheilen, nämlich zwei leichten und einem schweren (z. B. der $\frac{3}{2}$-Tact)." In der bei Porphyrius erhaltenen Stelle sagt Aristoxenus: jeder Rhythmus besteht aus Tacten (πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινων σύγκεινται), also aus mehreren Tacten; hier sagt er: „wir machen den Rhythmus fasslich u. s. w. entweder durch Einen Tact oder durch mehr als Einen Tact," also nicht jeder Rhythmus, nicht in jedem Falle wird der Rhythmus durch mehrere πόδες fasslich gemacht. Doch liegt hierin kein Widerspruch mit der Stelle bei Porphyrius, nach welcher jeder Rhythmus aus mehreren Tacten besteht. Man sehe nur die in den beiden Stellen gebrauchten Verba an: in der einen Stelle σύγκεισθαι, in der anderen σημαίνεσθαι und γνώριμον ποιεῖσθαι τῇ αἰσθήσει, und das ist nicht dasselbe. Für die Worte πούς ᾧ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν haben wir eine Parallelstelle in den harmonischen Stoicheia des Aristoxenus p. 34: ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς, ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεὶ (sc. κινήσεις κινοῦνται). Diese Stelle passt um so mehr zu der unsrigen, weil auch in dieser im weiteren Verlaufe von den mannigfachen Weisen die Rede ist, auf welche die Rhythmopöie den Tact ausfüllt: τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν. Der πούς ᾧ τὸν ῥυθμὸν σημαινόμεθα bleibt immer derselbe, z. B. der $\frac{2}{4}$-Tact bleibt immer ein $\frac{2}{4}$-Tact, mag die in ihm enthaltene Zeitgrösse durch die Rhythmopöie auf diese oder auf jene Weise zerfällt sein, und so sind auch die σημεῖα des

πούς immer dieselben, sowohl der Grösse wie der Zahl nach (der $\frac{2}{4}$-Tact hat immer Eine βάσις und Eine ἄρσις, eine Zeit im Betrage von zwei Vierteln oder vier Achteln, mag diese Zeitgrösse der βάσις oder ἄρσις nun durch 4 oder 2 oder Eine Note ausgedrückt sein u. s. w.). Ueber den wechselnden Tönen und Silben der Rhythmopöie stehen als unveränderliche abstracte oder mathematische Zeitgrössen die πόδες οἷς τοὺς ῥυθμοὺς σημαινόμεθα. Dieser Ausdruck scheint der Uebereinstimmung der beiden Stellen zufolge eine Art Terminus technicus zu sein: es können mit diesen πόδες nur die Abschnitte gemeint sein, nach welchen wir die Rhythmen durch Angabe der σημεῖα oder Tacttheile „tactiren." Das Tactiren vermittelst der Hand oder des Fusses spielt in der antiken Rhythmik eine überaus grosse Rolle, wie wir in der Folge sehen werden, selbst der Begriff schwerer und leichter Tacttheil hat davon seinen Ausdruck σημεῖον „Merkzeichen" erhalten, ebenso sind daher die Ausdrücke βάσις, ἄρσις (vom Niedertreten und Aufheben des Fusses), ὁ κάτω und ὁ ἄνω χρόνος u. a. entlehnt. Quintilian. instit. 9, 4, 51. drückt das griechische Wort σημαίνεσθαι folgendermassen aus: Tempora animo metiuntur et p e d u m e t d i g i t o r u m i c t u i n t e r v a l l a s i g n a n t quibusdam notis atque aestimant, quot breves illud spatium habeat: inde τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores sunt percussiones.

Wir können die Stelle des Aristoxenus übersetzen: „Dasjenige, wonach wir den Rhythmus durch σημεῖα d. i. durch Auf- und Niederschlag bezeichnen und ihn für das Gefühl fasslich machen, ist der Tact, und zwar entweder Ein Tact oder mehrere Tacte." In welchem Falle geschieht dies nun bei einem Rhythmus durch Einen Tact, in welchem Falle geschieht es durch mehrere Tacte? Nehmen wir den Rhythmus des alten Chorales: „Herzlich thut mich verlangen":



so sehen wir, dass ein „σημαίνεσθαι und γνώριμον ποιεῖσθαι“ dieses Rhythmus durch Einen Tact nicht möglich ist, wir bedürfen dazu dreier Tacte, des $\frac{6}{4}$-, $\frac{3}{2}$- und $\frac{4}{4}$-Tactes. Aehnlich ist es mit dem Rhythmus des griechischen Liedes an die Muse: wir bedürfen dazu zweier Tacte, des $\frac{12}{8}$- und $\frac{3}{2}$-Tactes. Und so sind es „πλείους πόδες ἑνὸς οἷς σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει“ bei jeder Composition, welche einen Tactwechsel enthält. Dagegen ist es ποὺς εἷς ᾧ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν κτλ. bei einer solchen Composition, welche in ein- und demselben Tacte gehalten ist.

Der Rhythmus ist das aus einer Reihe von Tacten bestehende Ganze. Wir tactiren das rhythmische Ganze nach Einem Tacte, wenn die Tacte desselben gleich sind, nach mehreren Tacten, wenn es aus ungleichen Tacten besteht. Die Auf- und Niederschläge oder die σημεῖα, vermittelst welcher tactirt wird, sind der Zahl nach für jeden Tact entweder zwei oder drei u. s. w.

Dies ist der Aristoxenische Sprachgebrauch der Wörter ῥυθμός, πούς, σημεῖον, βάσις, ἄρσις, χρόνος ποδικός. Bei den Späteren ist die Terminologie eine andere. Erhalten ist der Ausdruck ἄρσις für den leichten Tacttheil; für den schweren wird nicht mehr βάσις, sondern θέσις gebraucht (seit Dion. Hal.). Ganz verschollen sind ὁ κάτω χρόνος und ὁ ἄνω χρόνος. Das Wort σημεῖον ist nicht mehr die Bezeichnung für schwerer und leichter Tacttheil im Allgemeinen, sondern bedeutet jetzt dasselbe, was Aristoxenus χρόνος πρῶτος nennt (seit Fabius Quintilian). Der Aristoxenische Ausdruck πούς für Tact endlich hat sich in der Terminologie der eigentlichen Metriker erhalten (πούς μετρικός, πούς), wenngleich dieselben dabei nicht immer den Begriff des Tactes festhalten; in der Sprache der Rhythmiker ist ῥυθμός der Terminus technicus für Tact geworden (mit Sicherheit nachweislich seit Dionys von Halicarnass).

Im Aristoxenischen Sinne finden wir die vorliegenden Ausdrücke nur in solchen Stellen der Späteren gebraucht, welche aus Aristoxenus Rhythmik geflossen sind. Dies ist der Fall in den προλαμβανόμενα des Psellus und in einigen Partieen des Aristides und des Fragm. Parisin. Auch die uns erhaltene Stelle des jüngeren Dionysius von Halicarnass (περὶ ὁμοιοτήτων) ap. Porphyr. ad Ptol. 219, in welcher die Tacte mit dem Aristoxenischen Ausdrucke πόδες bezeichnet sind, stammt nachweislich aus Aristoxenus.

Die Nichtbeachtung dieses Unterschiedes im Sprachgebrauche des Aristoxenus und der Späteren hat zu mehreren Misverständnissen Veranlassung gegeben. So z. B. in der Auffassung der Aristoxenischen Lehre von den 2, 3, 4 σημεῖα des Tactes. Am längsten hat es gedauert zu erkennen, dass die Späteren das Wort ῥυθμὸς wie das Aristoxenische πούς für Tact gebrauchen, dass aber bei Aristoxenus das Wort ῥυθμὸς niemals in diesem später so ganz geläufigen Sinne vorkommt, sondern immer das rhythmische Ganze, dessen Theile die Tacte sind, bezeichnet. Bei den Späteren ist ῥυθμός der Theil, bei Aristoxenus das Ganze. Aristides gebraucht es in beiden Bedeutungen je nach seinen verschiedenen Quellen, ebenso wie er für Tact bald πούς, bald ῥυθμὸς sagt.

Zweites Capitel.

Die Tactarten und der Tactumfang.

1. Die γένη ποδικά.

Unsere jetzige Musik hat zwei Tactarten und in jeder Tactart wieder mehrere durch ihren Umfang sich unterscheidende Tacte. Die eine Tactart ist die grade oder zweitheilige, deren Tacte aus einem schweren Tacttheile und einem gleich grossen leichten Tacttheile bestehen; dahin gehört der $\frac{2}{4}$-, $\frac{4}{4}$-, $\frac{6}{8}$-, $\frac{6}{4}$-, $\frac{12}{8}$-Tact. Die andere Tactart ist die ungrade dreitheilige, deren Tacte aus drei gleich grossen Tacttheilen, einem schweren, einem leichteren und einem leichtesten Tacttheile bestehen; dahin gehört der $\frac{3}{8}$-, $\frac{3}{4}$-, $\frac{3}{2}$-, $\frac{9}{8}$-Tact. Das sind die gebräuchlichsten unserer heutigen Tacte.

Auch das Mittelalter kannte die zwei- und dreitheilige Tactart; nach der aus dem Platonismus stammenden Symbolik der Zahlen zwei und drei hiess die erstere das genus imperfectum, die letztere das genus perfectum; sie sind sogleich mit dem Aufkommen der (die quantitativen Unterschiede der Töne darstellenden) Mensuralnoten vorhanden, zweifellos aber waren sie schon vor der Erfindung dieses Notensystems im Gebrauche und sind wahrscheinlich eine unmittelbare Tradition aus der Musik des Alterthums.

Eine dritte Tactart ist die ungrade fünftheilige, z. B. der $\frac{5}{4}$-Tact, eine Combination des ungraden $\frac{3}{4}$- und des graden $\frac{2}{4}$-Tactes. Nachweislich kommt sie schon im vorigen Jahrhunderte im Volksliede vor, aber die höheren Zweige der Kunst haben nur sehr selten von dieser Tactart Gebrauch gemacht, und sie kann durchaus nicht als der zwei- und dreitheiligen Tactart coordinirt angesehen werden.

Das klassische Alterthum hat anfänglich ebenfalls nur eine zwei- und dreitheilige Tactart, aber mit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert kommt auch die fünftheilige in Aufnahme, und wenn sie gleich jenen beiden älteren immer im Gebrauche nachsteht, so kommt sie doch wenigstens in einzelnen Zweigen der musischen Kunst (namentlich im Hyporchema und den Chorliedern der Komödie, mit der dreitheiligen Tactart gemischt auch in den Klagemonodieen der Tragödie) so häufig zur Anwendung, dass sie von den Technikern als die dritte, den beiden älteren völlig coordinirte Tactart hingestellt wird.

Der allgemeine Name für Tactart in der Kunstsprache der Alten ist *γένος ποδικόν*. Doch zeigt die specielle Benennung der einzelnen Tactarten nichts der modernen Bezeichnung ähnliches. Sie sind von den Metren entlehnt. Der Name der vulgärsten Tactform, in welcher sich jene Tactarten in der Sprache der Poesie darstellten, wurde auf die ganze Tactart als deren Bezeichnung übertragen. Das war für die zweitheilige oder grade Tactart der Dactylus — ◡◡, für die ungrade dreitheilige Tactart der Jambus ◡ —, für die ungrade fünftheilige Tactart der Päon — ◡ —. Daher die Namen der drei Tactarten: *γένος δακτυλικὸν*, *γένος ἰαμβικὸν*, *γένος παιωνικόν*. Und zwar wird der Name dactylisch, jambisch, päonisch auf jeden Tact der drei Rhythmengeschlechter übertragen, er mag so gross sein wie er will: in der Sprache des Aristoxenus ist dactylisch völlig gleichbedeutend mit unserem zweitheiligen graden Tacte, nicht bloss der metrisch durch den Dactylus ausgedrückte kleinste grade Tact ($\frac{2}{4}$), sondern auch der $\frac{4}{4}$-, $\frac{6}{8}$-, $\frac{6}{4}$-, $\frac{12}{8}$-Tact heisst dactylisch, — ebenso heisst jeder ungrade dreitheilige Tact jambisch, denn nicht bloss der kleinste dreitheilige Tact, der, wenn er mit dem Auftacte beginnt, sich im Metrum als Jambus darstellt, sondern auch der $\frac{3}{4}$-, $\frac{3}{2}$-Tact u. s. w. wird jambischer Tact genannt, — und ebenso heisst jeder ungrade fünftheilige Tact päonisch.

Diese Verallgemeinerung der metrischen Tactnamen in der Schulsprache der Rhythmik ist etwas lästig, und es ist nicht leicht, sich in die angegebene rhythmische Nomenclatur hineinzu-

leben. Man muss bei den **πόδες δακτυλικοὶ, ἰαμβικοὶ, παιωνικοὶ** den Gedanken an den metrischen Dactylus, Jambus und Päon, von denen jene Namen historisch ausgegangen sind, schlechterdings aufgeben. Die jambische Dipodie ◡—◡— heisst als zweitheiliger grader Tact bei den Rhythmikern ein dactylischer, die dactylische Tripodie heisst als ungrader dreitheiliger Tact ein jambischer, die päonische Dipodie —◡— —◡— heisst als grader zweitheiliger Tact ein dactylischer, die dactylische Pentapodie als ungrader fünftheiliger Tact ein päonischer. Der jambische Trimeter (auch dieser gilt als ein einziger zusammengesetzter Tact) heisst jambischer Tact, aber nicht weil er aus metrischen Jamben besteht, sondern weil er ein ungrader dreitheiliger (aus drei Dipodieen bestehender) Tact ist.

Wer mag der Erfinder der grade nicht glücklichen Namengebung sein? Denn sie ist ohne Zweifel das Werk eines reflectirenden Theoretikers, der für die bereits im Leben der Kunst bestehenden rhythmischen Formen einen Namen suchte. Sie ist älter als Aristoxenus, der jene Nomenclatur bereits als bekannt und feststehend voraussetzt. Ich habe in der gr. Harmonik den Landsmann und älteren Zeitgenossen des Simonides, Pythokleides, der in Athen als Musiktheoretiker eine lang fortgesetzte Schule gegründet, als kühnen Namengeber auf dem Gebiete der musischen Kunst nachgewiesen. Ihm dürfen wir es zutrauen, dass er die alten Namen dactylisch, jambisch und päonisch in ähnlicher Weise verallgemeinerte, wie er die alten Namen der dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen Tonart auf die Transpositionsscalen, für die er einen Namen suchte, übertrug. Er war der Mann, der solche Neuerungen durch seine Schule zur Geltung bringen konnte.

Noch eine merkwürdige Eigenthümlichkeit der antiken Tacttheorie knüpft sich an die Uebertragung der Namen jambisch, dactylisch und päonisch auf die sämmtlichen dreitheiligen, zweitheiligen und fünftheiligen Tacte, nämlich der Satz vom **λόγος ποδικός**. Der metrische Dactylus zerlegt sich in zwei dem Zeitumfange nach gleiche Abschnitte — | ◡◡. Und so sagte man denn, j e d e r dactylische Tact (im verallgemeinerten Sinne der Rhythmik) zerfällt in zwei Abschnitte, welche einander gleich sind oder im **λόγος ἴσος** stehen. Dies trifft mit unserer modernen Auffassung der graden Tacte zusammen, denn auch wir zerlegen dieselben in zwei gleiche Tacttheile.

Aber auch der Jambus ◡— zerlegt sich seiner metrischen Form nach (mit unaufgelöster Länge) in zwei Abschnitte. Von ihnen ist einer doppelt so gross wie der andere, beide

verhalten sich wie 1:2, stehen nach antikem Ausdruck im *λόγος διπλάσιος*. Ebenso sagte man nun auch von jedem anderen dreitheiligen Tacte, den Namen jambisch auf ihn übertragend, dass er in zwei Abschnitte zerfiele, welche sich wie 1 : 2 verhielten oder im *λόγος διπλάσιος* ständen, z. B. von dem durch den metrischen Jonicus ausgedrückten $\frac{3}{4}$-Tacte — — ⏑ ⏑, welchen man folgendermassen zerlegte:

— — | ⏑ ⏑;

auch hier war der eine Abschnitt doppelt so gross wie der andere.

Auch der Päon wurde in zwei Abschnitte zerlegt — ⏑ | —, von denen der eine das anderthalbfache des anderen beträgt; beide Abschnitte verhalten sich hier wie 3 : 2 oder stehen im *λόγος ἡμιόλιος*. In derselben Weise wird jeder grössere päonische Tact (im Sinne der alten Rhythmik), z. B. der $\frac{5}{4}$-Tact in zwei sich wie 3:2 verhaltende Abschnitte zerfällt.

Daher heisst es nun von jedem dactylischen d. h. graden zweitheiligen Tacte, er steht im *λόγος ἴσος*; von jedem jambischen d. h. ungraden dreitheiligen Tacte, er steht im *λόγος διπλάσιος*; von jedem päonischen d. h. ungraden fünftheiligen Tacte, er steht im *λόγος ἡμιόλιος*. Diese drei Verhältnisse nannte man die drei *λόγοι ποδικοί*.

Unser rhythmisches Gefühl will sich nur mit graden und mit dreitheilig-ungraden Tacten befreunden — an die fünftheilig-ungraden ist es wegen des höchst seltenen Vorkommens derselben nicht gewöhnt. Dem griechischen Ohre, welches genug Gelegenheit hatte, Compositionen im fünftheiligen Tacte zu hören, war dieser Tact schliesslich ebenso geläufig geworden, wie der grade und wie der dreitheilige. Daher konnte die Theorie der griechischen Rhythmik den Satz aufstellen: Fasslich für unsere *αἴσθησις* d. h. unser rhythmisches Gefühl sind diejenigen Tacte, in welchen der *λόγος ἴσος*, *διπλάσιος*, *ἡμιόλιος* zur Erscheinung kommt (d. i. der dactylische, jambische, päonische Tact im verallgemeinerten Sinne der Rhythmik); — nur d i e s e Tactverhältnisse oder *λόγοι* sind *γνώριμοι τῇ αἰσθήσει*, alle anderen erscheinen uns nicht als rhythmische *λόγοι*, sondern vielmehr als Misverhältnisse, als *ἀλογίαι*, und jede Zeitgrösse, welche durch ihre Gliederung nicht den *λόγος ἴσος*, *διπλάσιος*, *ἡμιόλιος*, sondern eine *ἀλογία* ergiebt, ist nicht errhythmisch (*οὐκ ἔρρυθμος*), sondern arrhythmisch, sie kann kein *πούς* sein. Von den Ausnahmen, die man hier machte, wird später die Rede sein.

Der Grieche fasst jeden graden zweitheiligen Tact als *πούς δακτυλικὸς ἐν λόγῳ ἴσῳ* auf. Das ist im Ganzen auch

unsere Anschauung. In dem dreitheilig- und fünftheilig-ungraden Tacte sieht er zunächst keine Gliederung nach drei oder fünf gleichen Tactabschnitten, sondern in dem einen einen **πους ἰαμβικὸς ἐν λόγῳ διπλασίῳ**, in dem andern einen **πους παιωνικὸς ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ**. Auch unser rhythmisches Gefühl zerlegt den fünftheiligen Tact, wo er vorkommt, z. B. den $\frac{5}{4}$-Tact, leicht in zwei sich wie 3 : 2 verhaltende Abschnitte, d. h. wir denken ihn uns aus einem dreitheiligen und zweitheiligen Tacte zusammengesetzt, stimmen also auch hier mit dem Griechen überein. Aber schwer wird es unserm rhythmischen Gefühle, einen dreitheiligen Tact in zwei sich wie 2:1 verhaltende Abschnitte zu zerlegen, sowohl den kleineren $\frac{3}{8}$- und $\frac{3}{4}$-, wie den grösseren $\frac{3}{2}$-Tact. Hier zählen wir im Gedanken immer nach drei gleichen Abschnitten. Wir werden sehen, dass es hier die Griechen wenigstens bei den grösseren dreitheiligen Tacten in der Praxis grade so machten wie wir.

Aristoxenus verbindet die Adjectiva **ἴσος**, **διπλάσιος**, **ἡμιόλιος** als rhythmische Termini technici bloss mit dem Worte **λόγος**, er sagt nicht **γένος ἴσον**, **διπλάσιον**, oder **πους ἴσος**, **διπλάσιος**. Dies thun erst die späteren Rhythmiker, in der uns erhaltenen Literatur am frühesten Quintilian. instit. —

Fassen wir das Gesagte zusammen:

1) der grade oder zweitheilige Tact wird wie bei uns so auch von den Griechen in zwei gleiche Abschnitte zerlegt: diese Abschnitte bilden einen **λόγος ἴσος**, und der grade Tact ist ein **πους ἐν λόγῳ ἴσῳ**, nach dem dieser Tactart angehörenden Dactylus **πους δακτυλικὸς** genannt.

2) der dreitheilig-ungrade Tact zerfällt nach der Tacttheorie der Griechen nicht wie bei uns in drei gleiche Abschnitte, sondern in zwei ungleiche Abschnitte, welche sich wie 2 : 1 verhalten oder einen **λόγος διπλάσιος** bilden; der ganze Tact ist ein **πους ἐν λόγῳ διπλασίῳ**, nach dem dieser Tactart angehörenden Jambus „**πους ἰαμβικὸς**“ genannt.

3) der fünftheilig-ungrade Tact zerfällt bei den Griechen ebenso wie bei uns in zwei ungleiche Abschnitte (einen dreitheiligen und einen zweitheiligen Tact), welche sich wie 3 : 2 verhalten oder einen **λόγος ἡμιόλιος** bilden (der eine ist anderthalb mal so gross wie der andere): der ganze Tact ist ein **πους ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ**, nach dem dieser Tactart angehörenden Päon „**πους παιωνικὸς**“ genannt.

Dies sind die drei **γένη ποδικά** oder Tactarten der Alten. Es sind nicht die einzigen, wohl aber die einzigen, welche, wie Aristoxenus sagt, eine **συνεχῆ ῥυθμοποιίαν** zulassen p. 302:

Τῶν δὲ ποδῶν τῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν δεχομένων τρία γένη ἐστὶ, τό τε δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικόν. Δακτυλικὸν μὲν οὖν ἐστι τὸ ἐν ἴσῳ λόγῳ, ἰαμβικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ διπλασίῳ λόγῳ, παιωνικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ ἡμιολίῳ. Ausser diesen drei gibt es auch noch irrationale Tacte und Tacte *ἐν τριπλασίῳ λόγῳ* und *ἐν ἐπιτρίτῳ λόγῳ.* Diese aber lassen keine *συνεχῆ ῥυθμοποιίαν* zu. Was *ῥυθμοποιία συνεχὴς* bedeutet und was wir unter den ebengenannten von ihr ausgeschlossenen Tacten zu verstehen haben, können wir erst weiter unten erörtern.

2. Die *μεγέθη τῶν ποδῶν.*

Maassbestimmung des Megethos.

In jedem Tactgeschlechte kommen mehrere durch ihren Umfang verschiedene Tacte vor, z. B. im ungraden dreitheiligen der $\frac{3}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Tact. Dies ist die *διαφορὰ* der Tacte nach dem *μέγεθος*, wofür Aristoxenus p. 298 die allgemeine Definition gibt: *Μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει πους ποδὸς, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ.*

Wir Modernen bestimmen den Tactumfang nach der Zahl der in ihm enthaltenen Achtel- oder Viertel- oder halben Noten, z. B. $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$. Eine Viertel-Note hat denselben Zeitwerth wie zwei Achtel, eine halbe Note denselben Zeitwerth wie zwei Viertel oder vier Achtel, der $\frac{3}{4}$-Tact enthält also sechs Achtel, der $\frac{3}{2}$-Tact zwölf Achtel. Wir haben aber einen guten Grund, einen Tact nicht den $\frac{6}{8}$-, sondern $\frac{3}{4}$-Tact zu nennen, und einen andern Tact den $\frac{3}{2}$-, nicht $\frac{12}{8}$-Tact. Denn durch die ungerade Zahl, die wir im Zähler des Bruches gebrauchen, bezeichnen wir, dass die in dem Tacte enthaltenen Noten, einerlei, ob es Achtel, Viertel oder halbe sind, nach der ungraden Tactart gegliedert sind, durch die grade Zahl bezeichnen wir das grade Rhythmengeschlecht. Der $\frac{3}{4}$- ist ein ungrader dreitheiliger, der gleich grosse $\frac{6}{8}$- ist ein zwar ebenso grosser, aber anders gegliederter grader zweitheiliger Tact. Ebenso verhalten sich der $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$ zu einander.

Die Alten haben eine andere Bezeichnungsweise des *μέγεθος.* Sie setzen eine kleinste rhythmische Maasseinheit fest, welche Aristoxenus *χρόνος πρῶτος*, die Späteren *σημεῖον* nennen. Im Metrum stellt sich dieselbe als kurze Silbe ◡ dar. Aristoxenus p. 280: *Καλείσθω δὲ πρῶτος τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι* und p. 282: *Ἐν ᾧ δὴ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆ-*

ναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο ξυλλαβαὶ, μήτε δύο σημεῖα, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον. Es ist also eine Zeitgrösse, welche in keinerlei Weise durch irgend ein Rhythmizomenon in mehrere kleinere Zeittheile zerlegt werden kann, weder in zwei Töne, noch in zwei Silben, noch in zwei Bewegungsmomente der Orchestik. „Ein Zeittheil — sagt Aristoxenus an derselben Stelle — welcher die doppelte, dreifache, vierfache Grösse des χρόνος πρῶτος oder das Maass von zwei, drei, vier χρόνοι πρῶτοι hat, heisst χρόνος δίσημος, τρίσημος, τετράσημος (zweizeitig, dreizeitig, vierzeitig) — und in analoger Weise auch die übrigen Zeitgrössen: πεντάσημος, ἑξάσημος, ἑπτάσημος u. s. w. Ein μέγεθος ὀκτάσημος ist also eine Zeitgrösse im Umfange von acht χρόνοι πρῶτοι, ein πούς ὀκτάσημος ein Tact im Umfange von acht χρόνοι πρῶτοι. Die Alten bestimmen das Megethos des Tactes durchgängig durch die Angabe der in ihm enthaltenen χρόνοι πρῶτοι, indem sie ein in der angegebenen Weise gebildetes (auf σημος ausgehendes) Adjectiv gebrauchen.

Der χρόνος πρῶτος hat, wie Aristoxenus ap. Porphyr. p. 256 sagt, an sich keine absolute Zeitgrösse, er erhält dieselbe erst immer im einzelnen Falle durch das Tempo, in welchem die Composition genommen wird. Daher kann es uns zunächst gleichgültig sein, ob wir ihn dem Achtel oder dem Sechszehntel oder dem Viertel unserer modernen Rhythmik gleichstellen. Wir wollen ihn vorläufig durch das Achtel unserer Musik ausdrücken — es wird sich dann weiterhin zeigen, dass der χρόνος πρῶτος als kleinste Maasseinheit für die Bestimmung der Tactgrösse genau dieselbe Bedeutung hat wie unser Achtel, und dass wir im Unrechte sein würden, wenn wir ihn als unser Sechszehntel oder Viertel ansetzen wollten.

Der kleinste und grösste Tact in jeder Tactart.

Wir haben zwei Aristoxenische Stellen über das Tact-Megethos. Die eine bildet den Anfang seiner Darstellung des μέγεθος p. 302; mit ihr schliesst das zusammenhängende Bruchstück der Aristoxenischen Rhythmik im cod. Vatic. (der cod. Venet. hört schon früher auf). Die andere Stelle bildete den Schluss dieses Aristoxenischen Capitels, sie enthält einen Rückblick auf die Tact-Megethe der verschiedenen Tactgeschlechter, indem sie recapitulirend für jedes Tactgeschlecht das kleinste und grösste Megethos nennt. Sie ist mit einigen Auslassungen erhalten bei Psellus 12, und in einer vollständigeren, aber umgearbeiteten Fassung bei Aristides und im fragm. Parisin. Mit dieser zweiten Stelle müssen wir uns zuerst beschäftigen. Sie lautet

bei Psellus 12:

Τῶν δὲ τριῶν γενῶν οἱ πρῶτοι πόδες ἐν τοῖς ἑξῆς ἀριθμοῖς τεθήσονται
ὁ μὲν ἰαμβικὸς ἐν τοῖς τρισὶ πρῶτος·
ὁ δὲ δακτυλικὸς ἐν τοῖς τέτρασιν·
ὁ δὲ παιωνικὸς ἐν τοῖς πέντε.
Αὐξάνεσθαι δὲ φαίνεται
τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου μεγέθους, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου·
τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου (lib. *ὀκτωκαιδεκασήμου*)
τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου.

im fragm. Paris. 11:

Ἄρχεται δὲ τὸ μὲν δακτυλικὸν ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ἑκκαιδεκασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου τετραπλάσιον. ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικὸς πούς.

Τὸ δὲ ἰαμβικὸν γένος ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ὀκτωκαιδεκασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου ἑξαπλάσιον.

Τὸ δὲ παιωνικὸν ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι πεντεκαιεικοσασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου πενταπλάσιον.

bei Aristid. p. 35:

Τὸ μὲν οὖν ἴσον (sc. *γένος*) *ἄρχεται μὲν ἀπὸ δισήμου, πληροῦται δὲ ἕως ἑκκαιδεκασήμου διὰ τὸ ἐξασθενεῖν ἡμᾶς τοὺς μείζους τοῦ τοιούτου γένους διαγιγνώσκειν ῥυθμούς.*

Τὸ δὲ διπλάσιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου, περαιοῦται δὲ ἕως ὀκτωκαιδεκασήμου, οὐκέτι γὰρ τῆς τοῦ τοιούτου ῥυθμοῦ φύσεως ἀντιλαμβανόμεθα.

Τὸ δὲ ἡμιόλιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου, πληροῦται δὲ ἕως πεντεκαιεικοσασήμου. μέχρι γὰρ τοσούτου τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν τὸ αἰσθητήριον καταλαμβάνει.

Dem sachlichen Inhalte nach zeigt sich in diesen drei Quellen eine Differenz nur für die Grössenbestimmung des **ποὺς ἐλάχιστος** der dactylischen Tactart; nach Psellus ist es der **ποὺς τετράσημος**, nach den fragm. Paris. ebenfalls der **τετράσημος**, nur heisst es dann schliesslich, bisweilen käme auch ein **πoὺς δίσημος δακτυλικὸς** vor; Aristides nennt nur diesen **δίσημος πoὺς** als den kleinsten **δακτυλικός**. Aus Aristoxenus eignen Worten im cod. Vatic. p. 302 ersehen wir, dass hier Psellus die von demselben aufgestellte Grenze unmittelbar treu wiedergiebt, dass Aristides am meisten von ihm abweicht. Im Uebrigen stimmen die drei Quellen sachlich überein (die handschriftliche Lesart bei Psellus **ὀκτωκαιδεκασήμου** für **ἑκκαιδεκασήμου** ist nur ein Schreibfehler, hervorgerufen durch das kurz vorausgehende **ὀκτωκαιδεκασήμου**).

πούς	γένους ἰαμβικοῦ	γένους δακτυλικοῦ	γένους παιωνικοῦ
ἐλάχιστος	3 σημος	4 σημος	5 σημος
μέγιστος	18 σημος	16 σημος	25 σημος

Wir haben hier nun aber unsere drei Quellen noch näher zu betrachten. Man sieht alsbald, dass zunächst das fragm. Paris. und Aristid. unter sich näher verwandt sind als mit Psellus. Sie müssen aus derselben Quelle stammen, aber keiner kann aus dem anderen geschöpft haben, weder der Vf. des frgm. Paris. aus Aristides, noch umgekehrt. Frgm. Paris. gebraucht wie Psellus den Aristoxenischen Ausdruck πούς für Tact, Aristid. den nicht-aristoxenischen Ausdruck ῥυθμός — in der gemeinsamen Quelle muss πούς, nicht ῥυθμός gestanden haben, Aristides hat diese alte Bezeichnung mit dem bei den Neueren vulgär gewordenen ῥυθμός vertauscht. Aristides sagt ferner γένος ἴσον, γένος διπλάσιον, γένος ἡμιόλιον, das ist nicht die Aristoxenische Terminologie (vgl. S. 11), Aristoxenus sagt vielmehr γένος δακτυλικὸν, ἰαμβικὸν, παιωνικὸν, eine Bezeichnung, die wir auch in der vorliegenden Stelle im frgm. Paris. wie bei Psellus finden. Aristides hat auch hier den älteren Ausdruck mit dem bei den Neueren gebräuchlich gewordenen vertauscht. Ferner sagt frg. Paris., dass der kleinste dactylische Tact der τετράσημος sei, also dass der grösste πούς δακτυλικὸς (der ἑκκαιδεκάσημος) viermal so gross wie der kleinste πούς δακτυλικὸς sei. Das ist Aristoxenische Lehre, wie wir schon oben bemerkt. Es fügt aber dieselbe Quelle etwas Nicht-aristoxenisches hinzu, dass es nämlich bisweilen auch einen πούς δακτυλικὸς δίσημος gebe. Diese nicht-aristoxenische Angabe ist die einzige bei Aristides vorkommende, die Aristoxenische hat er ausgelassen; auch hier hat er sich weiter von seiner Quelle als das frg. Paris. entfernt.

Dagegen hat auch das frg. Paris. etwas Nicht-aristoxenisches, was dem Aristides fremd ist, nämlich den für μέγεθος constant gebrauchten Ausdruck ἀγωγή. Wir werden darüber weiter unten zu sprechen haben.

Psellus enthält wie immer so auch hier die reine Aristoxenische Fassung, stets ohne Zuthaten, aber oft mit den bedeutendsten Abkürzungen. Eine Abkürzung lässt sich auch hier nachweisen. Bei der von Psellus zuerst genannten jambischen Tactart heisst es: ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου. Dasselbe findet sich auch im frg. Paris.: ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου ἑξαπλάσιον. Der Satz ist wie Alles bei Psellus Aristoxenisch, das fragm. Paris. würde ihn nicht haben, wenn er nicht in der Quelle gestanden hätte. Aber nun sind bei Psellus diese Verhältnisangaben des kleinsten zum grössten Tacte für die beiden übrigen Tactarten mit einiger Inconsequenz ausgelassen, dagegen finden sie sich im fragm. Paris. und müssen auch in dessen Quelle gestanden haben. Es hat aber diese für frg. Paris.

und Aristides gemeinsame Quelle nicht aus den Fragmenten des Psellus, sondern aus Aristoxenus selber geschöpft, im Aristoxenischen Originaltexte musste die Verhältnisangabe des kleinsten zum grössten Tacte für jede der drei Tactarten genannt sein, die Quelle des fragm. Paris. und des Aristid. und aus dieser das fragm. Paris. selber hat diese drei Verhältnisangaben sämtlich festgehalten, das Excerpt des Psellus aber nur für die an erster Stelle von ihm genannte jambische Tactart, für die beiden anderen hat es sie ausgelassen.

Endlich finden wir andererseits bei Aristides eine im frgm. Paris. und bei Psellus vermisste Angabe für jedes Rhythmengeschlecht, nämlich den Grund weshalb es keine grösseren jambischen Tacte gebe, als den achtzehnzeitigen, keinen grösseren dactylischen als den sechszehnzeitigen, keinen grösseren päonischen als den fünfundzwanzigzeitigen. Der Grund ist jedesmal derselbe, nämlich eine Berufung auf unser *αἰσθητήριον:* „es ist dasselbe nicht im Stande je nach den drei Tactarten grössere als die genannten Tacte als Einheit zu fassen.“ Aristides hat das nicht von sich selber, sondern aus seiner Quelle.

Es muss demnach die dem frg. Paris. und dem Aristides gemeinsame Quelle gelautet haben:

Τὸ μὲν οὖν δακτυλικὸν (*ἴσον* Aristid.) *γένος ἄρχεται μὲν ἀπὸ τετρασήμου* [*ἀγωγῆς* add. Paris.], *αὔξεται* (*πληροῦται* Arist.) *δὲ μέχρι* (*ἕως* Arist.) *ἑκκαιδεκασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου τετραπλάσιον διὰ τὸ ἐξασθενεῖν ἡμᾶς τοὺς μείζους τοῦ τοιούτου γένους διαγιγνώσκειν πόδας* (*ῥυθμούς* Arist.). *Ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικὸς πούς.*

Τὸ δὲ ἰαμβικὸν (*διπλάσιον* Arist.) *γένος ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου* [*ἀγωγῆς* add. Paris.], *αὔξεται* (*περαιοῦται* Aristid.) *δὲ μέχρι* (*ἕως* Aristid.) *ὀκτωκαιδεκασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου ἑξαπλάσιον· οὐκέτι γὰρ τῆς τοῦ τοιούτου ποδὸς* (*ῥυθμοῦ* Arist.) *φύσεως ἀντιλαμβανόμεθα.*

Τὸ δὲ παιωνικὸν (*ἡμιόλιον* Arist.) *ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου* [*ἀγωγῆς* add. Paris.], *αὔξεται* (*πληροῦται*) *δὲ μέχρι* (*ἕως* Aristid.) *πεντεκαιεικοσασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου πενταπλάσιον· μέχρι γὰρ τοσούτου τὸν τοιοῦτον πόδα* (*ῥυθμὸν* Aristid.) *τὸ αἰσθητήριον καταλαμβάνει.*

Auch in den sprachlich indifferenten Worten *μέχρι* (statt des Aristideischen *ἕως*) und *αὔξεται* (statt des Aristideischen *πληροῦται* und *περαιοῦται*) hat das frg. Paris. an der Fassung der gemeinsamen aus Aristoxenus stammenden Quelle festgehalten, Aristides ist abgewichen, denn derselbe Ausdruck *μέχρι* und *αὔξεσθαι* findet sich auch constant bei Psellus. Das ist kein Zufall.

Das Nicht-aristoxenische im fragm. Paris. ist der Zusatz *ἀγωγῆς* als Ausdruck für die Erweiterung der Tacte in jeder Tactart vom kleineren zum grösseren Megethos. Dieselbe Bezeichnung dieses Begriffes kommt auch in der auf unsere Partie folgenden Stelle des fragm. Par. vor, welche ihr indess ursprünglich unmittelbar vorausgegangen sein muss. Sie enthält eine Lücke, die sich dem Sinne nach leicht ergänzen lässt.

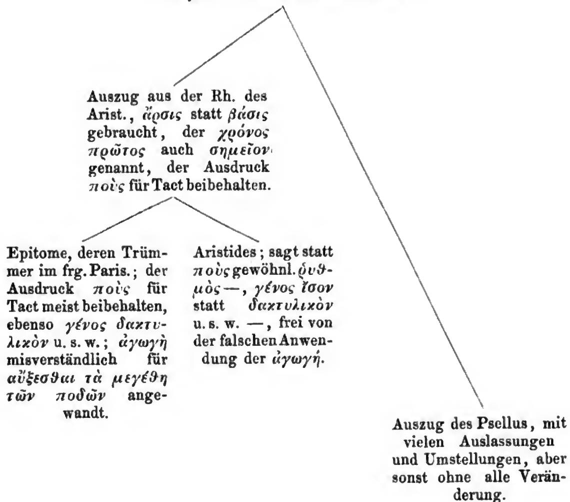
Διαφέρουσι δὲ οἱ μείζονες πόδες τῶν ἐλαττόνων ἐν τῷ αὐτῷ γένει [ἀγωγῇ]. [ἔστι δὲ ἀγωγὴ ῥυθμοῦ τῶν ἐν αὐτῷ λόγῳ ποδῶν κατὰ μέγεθος διαφορά] οἷον ὁ (*ὡς* lib.) *τρίσημος ἰαμβικὸς ὁ σημεῖον* (*ὁ μὴ* lib.) *συνέχων ἓν* (om. lib.) *ἐν ἄρσει καὶ διπλάσιον ἐν θέσει*, (*καὶ ὁ ἑξάσημος ἰαμβικὸς ὁ σημεῖα δύο συνέχων ἐν ἄρσει καὶ διπλάσιον ἐν θέσει* om. lib.). *τῶν γὰρ τριῶν ἡ διαίρεσις εἰς ἓν* (om. lib.) *σημεῖον καὶ διπλάσιον γίνεται, τῶν τε ἓξ ὁμοίως* (*τε ἓξ ὁμοίων* lib.). *οὗτοι οὖν οἱ* (om. lib.) *πόδες, μεγέθει ἀλλήλων διαφέροντες, γένει καὶ τῇ διαιρέσει τῶν ποδικῶν σημείων οἱ αὐτοί εἰσιν.*

Ἄρχεται δὲ τὸ δακτυλικὸν ἀπὸ τετρασήμου [ἀγωγῆς], αὔξεται δὲ κτλ.

Dass das „*αὔξεσθαι τοὺς πόδας ἐν τῷ αὐτῷ γένει*“ den Namen *ἀγωγὴ* habe, wie wir hier lesen, findet sich nicht bei Aristides und nicht bei Psellus. Es ist nicht anzunehmen, dass es frg. Paris. in der ihm und dem Aristides gemeinsamen Quelle vorgefunden. Aristoxenisch ist diese Terminologie keineswegs, denn wir wissen genau, dass Aristoxenus unter *ἀγωγὴ* das Tempo versteht, besitzen wir doch darüber bei Porphyr. ad Ptol. p. 255 eine sehr ausführliche Stelle von ihm. Denken wir uns den Pariser Fragmentisten als einen Mann wie Aristides oder wie Marius Victorinus und seine Genossen, der aus einem ihm vorliegenden Buche (es ist dies eine ihm und dem Aristides gemeinsame Quelle) mit möglichst wenigen Veränderungen, bestehend in Auslassungen und Zusätzen, ein neues Buch macht — denn ein Autorruhm war damals schon durch eine Arbeit zu erreichen, die sich von der Thätigkeit des librarius nur wenig unterscheidet. Denken wir uns ferner, dass jener Mann in seiner Quelle eine Definition der *ἀγωγὴ ῥυθμικὴ* gelesen, wie wir sie bei Aristides p. 42 finden, und wie sie ähnlich auch in seinem Originale gestanden haben muss: *οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα.* Es wird uns wahrlich nicht wundern, dass der Pariser Fragmentist diese Erklärung der *ἀγωγὴ* nicht auf das Tempo, sondern auf das *προφέρεσθαι τὰ μεγέθη τῶν*

ποδῶν, τῶν λόγων σωζομένων οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, welches durch das *αὔξεσθαι* vom *πούς τρίσημος ἰαμβικὸς* bis zum *ὀκτωκαιδεκάσημος ἰαμβικὸς* u. s. w. entsteht, bezogen hat. Diese misverstandene Interpretation der *ἀγωγή* hat er dann mit sichtlicher Genugthuung und Befriedigung (er wird nicht müde, fortwährend den Ausdruck *ἀγωγή* zu wiederholen) den übrigens unverändert gelassenen Worten seines Originals im Capitel vom *μέγεθος ποδῶν* hinzugefügt. Setzen wir den hier viermal gebrauchten Ausdruck *ἀγωγή* überall in Klammern [ ] und ebenso auch die bei dem erstmaligen Vorkommen dieses Wortes hinzugefügte Definition *ἔστι δὲ ἀγωγή κτλ.*, so haben wir das richtige von einem Früheren mit besserem rhythmischen Verständnis aus Aristoxenus excerpirte Original des frg. Paris. und Aristides vor uns.

Dass aber das uns vorliegende frg. Paris. nicht diejenige Fassung ist, welche der das Wort *ἀγωγή* hinzufügende Epitomator seinem Auszuge gegeben hat, sondern nur ungeordnete Trümmer dieses Auszuges sind, bedarf keiner weiteren Darlegung. Es lässt sich folgendes genealogisches Stemma entwerfen:



Die Scala der Tactgrössen nach Aristoxenus.

Wir lesen bei Aristoxenus p. 302: Das 2zeitige Megethos (δίσημον) bildet keinen Tact. Denn, sagt er, τὸ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν σημασίαν d. h. die σημεῖα beim Tactiren würden ganz und gar zu rasch auf einander folgen. Die späteren Rhythmiker statuiren auch einen πούς oder ῥυθμὸς δίσημος.

Das 3zeitige Megethos (τρίσημον) ist der kleinste Tact und zwar der Tactart nach ein jambischer. Denn wenn eine Gruppe von 3 χρόνοι πρῶτοι in zwei Abschnitte zerlegt wird, so wird der eine davon immer 2, der andere immer 1 χρόνος πρῶτος enthalten (1 + 2 oder 2 + 1), beide Abschnitte bilden einen λόγος διπλάσιος, der ganze πούς τρίσημος ist also ein ἰαμβικός. Dies sagt Aristoxenus mit den Worten: ὁ τοῦ διπλασίου λόγος μόνος ἔσται ἐν τοῖς τρισίν. Die dreizeitigen Tacte sind in der Scala der Tacte vom kleinsten zu den grösseren hin die ersten Tacte.

3/8 | 2 1 | πούς τρίσημος ἰαμβικός.

Das 4zeitige Megethos (τετράσημον) zerlegt sich in 2 + 2 und 1 + 3 χρ. πρ. Die Diairesis 1 + 3 ergibt den nicht errhythmischen λόγος τριπλάσιος (1:3), die Diairesis 2 + 2 den λόγος ἴσος (1:1); in dieser Diairesis ist das τετράσημον μέγεθος ein πούς δακτυλικός. Dies ist also die zweite Tactgrösse.

2/4 | 2 2 | πούς τετράσημος δακτυλικός.

Das 5zeitige Megethos (πεντάσημον) zerlegt sich in 1 + 4 und 2 + 3 χρ. πρ. Die Diairesis 1 + 4 ergibt den nicht errhythmischen λόγος τετραπλάσιος (1:4), die Diairesis 2 + 3 den λόγος ἡμιόλιος (2:3); in dieser Diairesis ist das πεντάσημον μέγεθος ein πούς παιωνικός. Dies ist also die dritte Tactgrösse.

5/8 | 3 2 | πούς πεντάσημος παιωνικός.

Das 6zeitige Megethos (ἑξάσημον) zerlegt sich in 3 + 3, 4 + 2, 5 + 1 χρ. πρ. Die Diairesis 1 + 5 ergibt den nicht errhythmischen λόγος πενταπλάσιος (1:5), die Diairesis 4 + 2 den λόγος διπλάσιος (4:2 = 2:1), und in dieser Diairesis ist das ἑξάσημον μέγεθος ein πούς ἰαμβικός; die Diairesis 3 + 3 endlich ergibt den λόγος ἴσος (3:3 = 1:1), und in dieser

Diairesis ist das *ἑξάσημον μέγεθος* ein *πους δακτυλικός*. Das *ἑξάσημον μέγεθος* ist also zwei Tactarten, der jambischen und dactylischen, gemeinsam. Es bildet die vierte Tactgrösse.

6/8 | ⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑ | *π. ἑξάσημος δακτυλικός.*

3/4 | ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ | *π. ἑξάσημος ἰαμβικός.*

Das 7zeitige Megethos (*ἑπτάσημον*) zerlegt sich in 4 + 3, 5 + 2, 6 + 1 *χρ. πρ.* Die Diairesis 4 + 3 ergibt den nicht errhythmischen *λόγος ἐπίτριτος* (4:3), die Diairesis 5 + 2 den ebenfalls nicht errhythmischen *λόγος* 5:2, die Diairesis 6 + 1 den ebenso wenig errhythmischen *λόγος ἑξαπλάσιος* (6:1). Es gestattet das *ἑπτάσημον μέγεθος* also keine *διαίρεσις ποδική* und kann keinen Tact bilden.

Das 8zeitige Megethos (*ὀκτάσημον*) bildet die fünfte Tactgrösse, und zwar werden die hierher gehörigen Tacte dem der dactylischen Tactart angehören. Denn ....

Hiermit bricht die Darstellung des Aristoxenus in unserer Handschrift ab, ohne dass uns eine Begründung des zuletzt hingestellten Satzes gegeben wäre. Aber die bisherigen Deductionen des Aristoxenus setzen uns nicht blos in den Stand, die Begründung dieses Satzes im Sinne des Aristoxenus auszuführen, sondern auch von allen übrigen Megethen bis zum grössten, dem 25zeitigen, zu bestimmen, ob sie errhythmisch sind und Tacte bilden können, oder ob sie nicht errhythmisch sind. Die Methode, die wir zu befolgen haben, lässt sich in zwei Sätzen zusammenfassen:

1) Wir müssen jedes Megethos in alle nur möglichen Abschnitte (von ganzen Zahlen) zerlegen, aber so, dass wir, wie es bisher Aristoxenus gethan, die ganze Gruppe jedesmal nur in zwei Theile zerfällen, die zusammen die ganze Anzahl der in dem Megethos enthaltenen *χρόνοι πρῶτοι* umfassen.

2) Von den sich so ergebenden Diairesen sind nach Aristoxenus alle diejenigen als errhythmisch hinzustellen, bei welchen sich eines der Verhältnisse 1:1, 1:2, 2:3 ergibt; alle anderen dagegen sind nicht errhythmisch, verstatten wie das *ἑπτάσημον μέγεθος* keine *διαίρεσις ποδική*.

Hiernach ist die Begründung des von Aristoxenus über das *ὀκτάσημον μέγεθος* aufgestellten Satzes folgende: Es zerlegt sich in 1 + 7, 2 + 6, 3 + 5, 4 + 4 *χρ. πρ.* Die drei ersten Diairesen ergeben keine errhythmischen Verhältnisse, die vierte dagegen (4 + 4) den *λόγος ἴσος* (4 : 4 = 1 : 1). Mithin ist das *μέγεθος ὀκτάσημον* bei der *διαίρεσις ποδική* 4 + 4 ein *πούς δακτυλικός*.

4/4 | 4 + 4 | *π. ὀκτάσημος δακτυλικός.*

Das 9zeitige Megethos (*ἐννεάσημον*) lässt sich zerlegen in 1 + 8, 2 + 7, 3 + 6, 4 + 5 *χρ. πρ.* Die dritte Diairesis 3 + 6 ergibt einen *λόγος διπλάσιος* (3 : 6 = 1 : 2), mithin ist das *μέγεθος ἐννεάσημον* bei der *διαίρεσις ποδική* 3 + 6 ein *πούς ἰαμβικός*. Es ist dies die sechste Tactgrösse.

9/8 | 6 + 3 | *π. ἐννεάσημος ἰαμβικός.*

Das zehnzeitige Megethos (*δεκάσημον*) zerlegt sich in 1 + 9, 2 + 8, 3 + 7, 4 + 6, 5 + 5 *χρ. πρ.* Die drei ersten dieser Diairesen ergeben ein nicht errhythmisches Verhältnis, die vierte 4 + 6 den *λόγος ἡμιόλιος* (4 : 6 = 2 : 3), die fünfte 5 + 5 den *λόγος ἴσος* (5 : 5 = 1 : 1). Das *δεκάσημον μέγεθος* ist also zwei Tactarten gemeinsam: bei der *διαίρεσις ποδική* 4 + 6 ein *πούς παιωνικός*, bei der *διαίρεσις ποδική* 5 + 5 ein *πούς δακτυλικός*. Es ist dies die siebente Tactgrösse.

5/4 | 6 + 4 | *π. δεκάσημος παιωνικός.*

10/8 | 5 + 5 | *π. δεκάσημος δακτυλικός.*

Das 11zeitige Megethos (*ἑνδεκάσημον*) zerlegt sich in die Diairesen 1 + 10, 2 + 9, 3 + 8, 4 + 7, 5 + 6 *χρ. πρ.* Keine davon ist errhythmisch.

Das 12zeitige Megethos (*δωδεκάσημον*) gestattet die Diairesen 1 + 11, 2 + 10, 3 + 9, 4 + 8, 5 + 7, 6 + 6 *χρ. πρ.*: jede der drei ersten und die fünfte ergibt kein errhythmisches Verhältnis, die vierte (4 + 8) ergibt den *λόγος διπλάσιος* (4 : 8 = 1 : 2), die letzte (6 + 6) den *λόγος ἴσος* (6 : 6 = 1 : 1). Das *δωδεκάσημον μέγεθος* ist also zwei Tactarten gemeinsam: bei der *διαίρεσις ποδική* 4 + 8 bildet es einen *πούς ἰαμβικός*, bei der *διαίρεσις ποδική* 6 + 6 einen *πούς δακτυλικός*. Es ist dies die achte Tactgrösse.

Das 13zeitige Megethos (τρισκαιδεκάσημον) gestattet die Diairesen 1 + 12, 2 + 11, 3 + 10, 4 + 9, 5 + 8, 6 + 7. Keine davon ist errhythmisch.

Das 14zeitige Megethos (τεσσαρεσκαιδεκάσημον) gestattet die Diairesen 1 + 13, 2 + 12, 3 + 11, 4 + 10, 5 + 9, 6 + 8, 7 + 7. Von ihnen sind die sechs ersten nicht errhythmisch, in der letztgenannten Diairesis aber, in welcher das 14zeitige Megethos die Bestandtheile 7 + 7 hat, ergibt es den λόγος ἴσος (7 : 7 = 1 : 1). Da aber jeder dieser beiden Bestandtheile (zufolge der vorher aufgeführten Angabe des Aristoxenus über das ἑπτάσημος μέγεθος) nicht errhythmisch ist, so kann auch das ganze τεσσαρεσκαιδεκάσημον μέγεθος keinen Tact bilden.

Das 15zeitige Megethos (πεντεκαιδεκάσημον) gestattet die Diairesen 1 + 14, 2 + 13, 3 + 12, 4 + 11, 5 + 10, 6 + 9, 7 + 8. Von diesen Diairesen sind die vorletzte 6 + 9 und die vorvorletzte 5 + 10 διαιρέσεις ποδικαὶ, denn 6 + 9 ergibt den λόγος ἡμιόλιος (6 : 9 = 2 : 3), 5 + 10 den λόγος διπλάσιος (5 : 10 = 1 : 2). Das πεντεκαιδεκάσημον μέγεθος ist also zwei Tactarten gemeinsam: in der διαίρεσις ποδικὴ 5 + 10 bildet es einen πούς ἰαμβικὸς, in der διαίρεσις ποδικὴ 6 + 9 einen πούς παιωνικός. Es ist dies die neunte Tactgrösse.

Das 16zeitige Megethos (ἑκκαιδεκάσημον) gewährt die Diairesen 1 + 15, 2 + 14, 3 + 13, 4 + 12, 5 + 11, 6 + 10, 7 + 9, 8 + 8. Von diesen sind die ersten sieben nicht errhythmisch, die achte aber (8 + 8) ist eine διαίρεσις ποδικὴ, denn sie ergibt den λόγος ἴσος (8 : 8 = 1 : 1). In der Diairesis 8 + 8 ist also das ἑκκαιδεκάσημον μέγεθος ein πούς δακτυλικὸς, und zwar wie wir aus frg. Paris. und Aristides wissen, der μέγιστος πούς δακτυλικός. Unter den folgenden μεγέθη ist also kein πούς δακτυλικὸς mehr enthalten, auch wenn ihre διαίρεσις einen λόγος ἴσος ergibt. — Dies ist die zehnte Tactgrösse.

Das 17zeitige Megethos (ἑπτακαιδεκάσημον) gewährt die Diairesen 1 + 16, 2 + 15, 3 + 14, 4 + 13, 5 + 12, 6 + 11, 7 + 10, 8 + 9, von denen keine einen λόγος ποδικὸς ergibt.

Das 18zeitige Megethos (ὀκτωκαιδεκάσημον) verstattet die Diairesen 1 + 17, 2 + 16, 3 + 15, 4 + 14, 5 + 13, 6 + 12, 7 + 11, 8 + 10, 9 + 9. Von ihnen ergeben zwei eine διαίρεσις ποδικὴ, nämlich die Diairesis 9 + 9 den λόγος ἴσος (9 : 9 = 1 : 1), die Diairesis 6 + 12 den λόγος διπλάσιος (6 : 12 = 1 : 2). Aber es kann das ὀκτωκαιδεκάσημον μέγεθος

keinen πούς δακτυλικός mit der διαίρεσις ποδική 9 + 9 bilden, weil dieser den πούς μέγιστος δακτυλικός von 16 χρ. πρ. überschreitet. Dagegen bildet das ὀκτωκαιδεκάσημον μέγεθος bei der διαίρεσις ποδική 6 + 12 einen πούς ἰαμβικός, und zwar wie wir aus Psellus, frg. Paris. und Aristides wissen, den μέγιστος πούς ἰαμβικός. Grössere jambische Tacte also giebt es nicht. — Dies ist die elfte Tactgrösse.

Das 19zeitige Megethos (ἐννεακαιδεκάσημον) verstattet die Diairesen 1 + 18, 2 + 17, 3 + 16, 4 + 15, 5 + 14, 6 + 13, 7 + 12, 8 + 11, 9 + 10. Keine davon ergibt ein errhythmisches Verhältnis.

Das 20zeitige Megethos (εἰκοσάσημον) verstattet die Diairesen 1 + 19, 2 + 18, 3 + 17, 4 + 16, 5 + 15, 6 + 14, 7 + 13, 8 + 12, 9 + 11, 10 + 10. Von ihnen ist die διαίρεσις 8 + 12 eine διαίρεσις ποδική mit dem λόγος ἡμιόλιος (8:12 = 2:3), und in ihr stellt sich das μέγεθος εἰκοσάσημον als πούς παιωνικός dar. Ausserdem würde dies Megethos bei der διαίρεσις ποδική 10 + 10, welche den λόγος ἴσος ergibt (10:10 = 1:1), ein πούς δακτυλικός sein, wenn dieser nicht den μέγιστος πούς δακτυλικός von 16 χρ. πρ. überschritte. — Dies ist die zwölfte Tactgrösse.

Das 21zeitige, 22zeitige, 23zeitige und 24zeitige Megethos. Keines von ihnen kann ein πούς sein. Es ergeben zwar die Diairesen 7 + 14, 11 + 11, 8 + 16, 12 + 12 einen λόγος διπλάσιος oder ἴσος, aber die durch diese λόγοι gebildeten πόδες ἰαμβικοὶ und δακτυλικοὶ gehen nicht weiter als bis zum 18- und 16zeitigen Megethos.

Das 25zeitige Megethos (πεντεκαιεικοσάσημον) bildet bei der Diairesis 10 + 15 den λόγος παιωνικός, denn 10 : 15 = 2:3 und ist also ein πούς παιωνικός. Dies ist die dreizehnte Tactgrösse. Einen grösseren πούς gibt es nicht, wir sind an der äussersten Grenze der Tactgrössen angelangt.

Dies sind die 13 verschiedenen Tactgrössen, welche die vorliegende Aristoxenische Scala statuirt. Von ihnen gehören 9 je nur Einer Tactart an, die 4 übrigen sind je 2 Tactarten gemeinsam. Berücksichtigt man also zugleich die διαφορά κατά μέγεθος und die δ. κατά λόγον ποδικόν (διαίρεσιν ποδικήν), so gibt es 17 verschiedene Tacte.

Drittes Capitel.

Die einfachen und zusammengesetzten Tacte und deren Tacttheile.

(*Πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι*.)

Wir haben für die drei verschiedenen Tactarten im Ganzen 17 durch Umfang und Tactgeschlecht verschiedene Tacte kennen gelernt. Vier von ihnen sind einfache Tacte, nämlich diejenigen, welche unserem $\frac{3}{8}$-, $\frac{3}{4}$-, $\frac{2}{4}$-, $\frac{5}{8}$-Tacte entsprechen, alle übrigen sind zusammengesetzte Tacte, und zwar zusammengesetzt aus je zwei oder mehreren einfachen.

Die Eintheilung in einfache oder unzusammengesetzte und zusammengesetzte Tacte ist der modernen und der Aristoxenischen Rhythmik völlig gemeinsam. Die einfachen oder unzusammengesetzten Tacte heissen bei Aristoxenus *πόδες ἀσύνθετοι*, die zusammengesetzten *πόδες σύνθετοι*. Der erhaltene Theil seines Werkes gibt davon folgende Definition p. 298: *Οἱ δ' ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων*, d. i. die zusammengesetzten zerfallen in Tacte, die unzusammengesetzten nicht, — der zusammengesetzte Tact hat kleinere Tacte zu seinen Bestandtheilen, der unzusammengesetzte nicht. Selbstverständlich haben wir die unzusammengesetzten Tacte unter den kleineren Tactgrössen, die zusammengesetzten in mehrere kleinere Tacte zerfallenden unter den umfangreicheren Tactgrössen zu suchen.

Vor allen ist der kleinste Tact der Aristoxenischen Scala, der *πους τρίσημος ἰαμβικὸς* oder $\frac{3}{8}$-Tact ein unzusammengesetzter, da er in keiner Weise in zwei kleinere Tacte zerlegt werden kann. Denn wenn man ihn in zwei Abschnitte zerlegt, so ist der eine stets ein *χρόνος δίσημος*, der andere ein *χρόνος μονόσημος* oder *πρῶτος*. Einen *πούς δίσημος* und *πούς μονόσημος* gibt es aber nicht, es kann der *πούς τρίσημος* also nicht in *χρόνοι* zerlegt werden.

Auch der *πούς τετράσημος δακτυλικὸς* oder $\frac{2}{4}$-Tact lässt sich nicht in *πόδας* zerlegen, er ist mithin ein *ἀσύνθετος*. Denn von den beiden Abschnitten, in die er zerlegt werden

kann, hat jeder ein *μέγεθος δίσημον*, *πόδες δίσημοι* aber gibt es nach Aristoxenus nicht.

Der *πούς πεντάσημος παιωνικὸς* und der *πούς ἑξάσημος ἰαμβικὸς* gestatten folgende Diairesis:



Das *τρίσημον* und *τετράσημον μέγεθος* bildet nach Aristoxenus, wie wir gesehen, je einen *πούς*, der eine Bestandtheil des fünf- und sechszeitigen Tactes ist also schon für sich ein Tact. Aber nicht das *δίσημον μέγεθος*. Es zerfällt mithin jeder der beiden vorliegenden Tacte in zwei Bestandtheile, von denen der eine das *μέγεθος* eines *πούς* hat, der andere aber nicht. Zum Begriffe des zusammengesetzten Tactes gehört es, dass er in „*πόδας*,“ also in „mehrere,“ mindestens in „zwei“ kleinere Tacte zerfällt. Dies ist weder beim *πούς πεντάσημος*, noch beim *πούς ἑξάσημος ἰαμβικὸς* der Fall, also sind beide keine *πόδες σύνθετοι*, sondern *πόδες ἀσύνθετοι*.

Dagegen ist der *πούς ἑξάσημος δακτυλικὸς* $\frac{6}{8}$ ein zusammengesetzter Tact, denn er zerlegt sich in zwei $\frac{3}{8}$-Tacte, *εἰς δύο τρισήμους πόδας διαιρούμενος*. Und von diesem $\frac{6}{8}$-Tacte an sind sämmtliche grösseren Tacte der Aristoxenischen Scala bis zum *πεντεκαιεικοσάσημος* hin zusammengesetzte Tacte, denn sie alle zerfallen in mehrere einfache Tacte.

Auch unsere moderne Theorie nennt alle diese grösseren Tacte vom $\frac{6}{8}$-Tacte an, soweit sie bei uns vorkommen, zusammengesetzte Tacte, so wie andererseits ein solcher Tact, den wir einen einfachen nennen, auch nach der Aristoxenischen Theorie unter die Kategorie der *ἀσύνθετοι πόδες* gehört. Es herrscht hier, wie schon bemerkt, die entschiedenste Uebereinstimmung.

Die Sonderung der *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* bringt nun in die Lehre von den *μεγέθη ποδῶν* eine grosse Einfachheit und Klarheit. Es gibt vier Grundtacte, wenn wir sie so nennen wollen, das sind die einfachen oder *ἀσύνθετοι:* der *τρίσημος*, *τετράσημος*, *πεντάσημος* und *ἑξάσημος ἰαμβικὸς*, in der einfachsten metrischen Form ausgedrückt: die trochäische, dactylische, päonische, ionische Monopodie. Es treten aber mehrere auf einander folgende einfache Tacte zu einer rhythmischen Einheit zusammen, und so entsteht der *πούς σύνθετος*.

A. Πόδες ἀσύνθετοι

$\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$

B. Πόδες σύνθετοι

Πους παιωνικ[ός]

$\frac{5}{4}$

Dipodieen: πόδε[ς]

$\frac{6}{8}$ 3 + 3 $\frac{4}{4}$ 4 + 4

Tripodieen: πόδε[ς]

$\frac{9}{8}$ 6 + 3 $\frac{3}{2}$ 8 + 4

Tetrapodieen: πόδε[ς]

$\frac{12}{8}$ 6 + 6 $\frac{4}{2}$ 8 + 8

Pentapodieen: πόδε[ς]

9 + 6 12 + 8

Hexapodieen: πόδε[ς]

12 + 6 . . . .

Was die Art der Synthesis oder Zusammensetzung anbetrifft, so gibt es unter den zusammengesetzten Tacten einen, welcher stets aus zwei ungleichartigen Einzeltacten als Bestandtheilen zusammengesetzt ist, den *πους παιωνικὸς δεκάσημος* oder $\frac{5}{4}$-Tact. Denn von den *πόδες*, in die er sich zerlegen lässt, ist der eine ein *τετράσημος δακτυλικὸς* oder $\frac{2}{4}$-, der andere ein *ἑξάσημος ἰαμβικὸς* oder $\frac{3}{4}$-Tact:

$\frac{5}{4}$ oder

Dasselbe sagt auch die Theorie der modernen Rhythmik von ihrem $\frac{5}{4}$-Tacte (Combination des $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Tactes; — in dieser Weise hat ihn Boieldieu weisse Dame Cavatine No. 13 bezeichnet). Wir werden auf diesen antiken $\frac{5}{4}$-Tact weiter unten zurückkommen.

nfache Tacte.





ısammengesetzte Tacte.

χάσημος.



ικτυλικοὶ, grade Tacte.





ιμβικοὶ, dreitheilig-ungrade Tacte.





ακτυλικοὶ, grade Tacte.

. . . .

αιωνικοὶ, fünftheilig-ungrade Tacte.



. . . .

ιμβικοὶ, dreitheilig-ungrade Tacte.

. . . .

Von den übrigen zusammengesetzten Tacten dagegen ist ein jeder aus zwei oder mehreren gleichartigen Einzeltacten zusammengesetzt, entweder aus $\frac{3}{8}$- oder aus $\frac{2}{4}$- oder aus $\frac{3}{4}$- oder aus $\frac{5}{8}$-Tacten.*)

Nach der Zahl der in ihnen vorhandenen einfachen Tacte können wir die *πόδες σύνθετοι* entweder als Dipodieen oder Tripodieen oder Tetrapodieen oder Pentapodieen oder Hexapodieen bezeichnen. Die Dipodieen und Tetrapodieen sind zusammengesetzte grade Tacte (*πόδες σύνθετοι δακτυλικοί*),

*) Diese Art der Zusammensetzung ergibt sich hier wenigstens als die zunächstliegende; es wird sich weiter unten zeigen, in wie fern bei dem einen oder andern zusammengesetzten Tacte auch eine Zusammensetzung aus ungleichen Einzeltacten vorkommen kann.

die Tripodieen und Hexapodieen sind zusammengesetzte ungrade Tacte von dreitheiliger Gliederung (*πόδες σύνθετοι ἰαμβικοί*), die Pentapodieen sind zusammengesetzte ungrade Tacte von fünftheiliger Gliederung (*πόδες σύνθετοι παιωνικοί*).

Bis zu welchem Umfange die Zusammensetzung fortschreiten kann, hängt von dem Umfange des jedesmaligen unzusammengesetzten Tactes, dessen Multiplum den zusammengesetzten Tact bildet, ab.

Von jedem der vier einfachen Tacte kann nämlich durch Verdopplung eine Dipodie (dipodischer *πους δακτυλικός*) gebildet werden, aus zwei $\frac{3}{8}$-Tacten der $\frac{6}{8}$-Tact, aus zwei $\frac{2}{4}$-Tacten der $\frac{4}{4}$-Tact, aus zwei $\frac{3}{4}$-Tacten der $\frac{6}{4}$-Tact. Dies ist in der alten Rhythmik grade so wie in der modernen. Die antike Rhythmik bildet ausserdem noch aus zwei $\frac{5}{8}$-Tacten oder *πόδες πεντάσημοι* den *πους σύνθετος δεκάσημος δακτυλικός*.

Von jedem der vier einfachen Tacte kann ferner eine Tripodie (tripodischer *πους ἰαμβικός*) gebildet werden: aus drei $\frac{3}{8}$-Tacten der $\frac{9}{8}$-Tact, aus drei $\frac{2}{4}$-Tacten der $\frac{3}{2}$-Tact, aus drei $\frac{3}{4}$-Tacten der $\frac{9}{4}$-Tact. Diese Art der Zusammensetzung hat die antike Rhythmik mit der modernen gemeinsam. Ausserdem bildet sie aus drei $\frac{5}{8}$-Tacten oder *πόδες πεντάσημοι* den *πους σύνθετος πεντεκαιδεκάσημος ἰαμβικός*.

Tetrapodieen dagegen lassen sich nur aus $\frac{3}{8}$-Tacten und $\frac{2}{4}$-Tacten bilden, dort der $\frac{12}{8}$-Tact oder *δωδεκάσημος δακτυλικός*, hier der *ἑκκαιδεκάσημος δακτυλικός*, den wir etwa den $\frac{4}{2}$-Tact nennen können. Vier $\frac{3}{4}$-Tacte und vier $\frac{5}{8}$-Tacte aber können nicht zu einem *πους σύνθετος* verbunden werden.

Pentapodieen lassen sich in der antiken Rhythmik bilden aus $\frac{3}{8}$- und $\frac{2}{4}$-Tacten, ferner auch aus $\frac{5}{8}$-Tacten, aber nicht aus $\frac{3}{4}$-Tacten.

Eine Hexapodie endlich als *πους σύνθετος ἰαμβικός* lässt sich bloss aus $\frac{3}{8}$-Tacten bilden, nicht aus den übrigen.

Gliederung der einfachen und zusammengesetzten Tacte nach schweren und leichten Tacttheilen.

Wir haben bisher gelernt, dass jeder Tact vom kleinsten unzusammengesetzten bis zum grössten zusammengesetzten in zwei Abschnitte zerlegt wird. Das Grössenverhältniss dieser beiden Abschnitte ist der die Tactart bestimmende *λόγος ποδικός*, die Zerlegung in diese beiden Abschnitte heisst *διαίρεσις ποδική* Aristox. p. 302, vgl. S. 19.

Diese beiden Abschnitte sind aber nicht mit dem zu verwechseln, was die alte Rhythmik *σημεῖα*, *χρόνοι*, *μέρη ποδικά*, die moderne Rhythmik schwere und leichte Tacttheile nennt. S. 1.

Nur bei zehn Tacten, den vier einfachen und den sechs zusammengesetzten der geraden Tactart (πόδες σύνθετοι δακτυλικοὶ, Dipodieen und Tetrapodieen), fallen die beiden Abschnitte der διαίρεσις ποδικὴ mit den σημεῖα zusammen, so dass der eine Abschnitt den schweren, der andere den leichten Tacttheil bildet. Bei den neun übrigen Tacten dagegen, nämlich bei den zusammengesetzten der dreitheilig- und fünftheilig-ungraden Tactart (πόδες σύνθετοι ἰαμβικοὶ und παιωνικοὶ), zerfällt von den beiden Abschnitten der διαίρεσις ποδικὴ entweder Einer oder beide in zwei σημεῖα oder Tacttheile. Wir können sagen, die διαίρεσις ποδικὴ ist eine abstracte, den Begriff der Tactart bestimmende Gliederung des Tactes, die Eintheilung in σημεῖα hat eine practische Bedeutung, sie repräsentirt die Art und Weise des antiken Tactirens durch Auf- und Niederschläge.

Aristoxenus redet von den σημεῖα der verschiedenen Tacte an zwei Stellen. Die eine ist im Auszuge des Psellus §. 12 erhalten. Nachdem er hier gesagt, dass die grade oder dactylische Tactart bis zum 16zeitigen, die dreitheilig-ungrade oder jambische Tactart bis zum 18zeitigen, die fünftheilig-ungrade oder päonische Tactart bis zum 25zeitigen Tacte geht, fährt er fort:

> Es werden die dreitheilig-ungrade Tactart und die fünftheilig-ungrade Tactart zu grösseren Tacten als die grade Tactart erweitert, weil eine jede von ihnen beiden eine grössere Zahl von Semeia hat. Denn von den Tacten haben die einen ihrem Wesen nach nur zwei Tacttheile, einen leichten und einen schweren, die anderen haben drei Tacttheile, nämlich einen leichten und einen doppelten schweren Tacttheil, die Tacte der dritten Kategorie endlich haben vier Tacttheile, zwei leichte und zwei schwere.

Hier werden drei Kategorieen von Tacten gemacht:

Tacte mit 2 σημεῖα: 1 leichter, 1 schwerer Tacttheil;
Tacte mit 3 σημεῖα: 1 leichter, 2 schwere Tacttheile;
Tacte mit 4 σημεῖα: 2 leichte, 2 schwere Tacttheile.

Diese drei Kategorieen werden von Aristoxenus in Zusammenhang gesetzt mit den drei Tactarten:

die grade oder dactyl. Tactart geht bis zum 16zeitigen Tacte;
die dreitheilig-ungrade oder jamb. Tactart geht bis zum 18zeitigen Tacte;
die fünftheilig-ungrade oder päon. Tactart geht bis zum 25zeitigen Tacte.

Die grade Tactart, sagt Aristoxenus, geht nur bis zum 16zeitigen Tacte, weil sie nur zwei Semeia hat. Die beiden anderen Tactarten gehen weiter als die grade Tactart, nämlich bis zum

18zeitigen und 25zeitigen Tacte, weil sie mehr Semeia als die grade Tactart haben, nämlich die eine drei, die andere vier Semeia. Welche von den beiden ungraden drei, welche vier hat, sagt Aristoxenus nicht direct, aber es ergibt sich aus der Beziehung, in welche er das Megethos des grössten Tactumfanges mit der Zahl der Semeia setzt, dass diejenige Tactart, welche bis zum weitesten Tactumfange fortschreitet, die grösste Zahl der Semeia haben muss, wie umgekehrt diejenige Tactart, welche am mindesten weit fortschreitet, (die grade) die kleinste Zahl der Semeia hat. Also:

die graden Tacte gehen bis zum 16zeitigen; haben 2 Tacttheile;

die dreitheilig-ungraden Tacte gehen bis zum 18zeitigen; haben 3 Tacttheile;

die fünftheilig-ungraden Tacte gehen bis zum 25zeitigen; haben 4 Tacttheile.

Dass in der antiken Rhythmik die graden Tacte zwei, die dreitheilig-ungraden Tacte drei Tacttheile hatten, finden wir ganz in der Ordnung, denn in unserer modernen Rhythmik ist es ebenso. Aber dass dort die päonischen oder fünftheilig-ungraden Tacte vier Tacttheile hatten, will uns nicht einleuchten. Und doch müssen wir an diesem Factum festhalten und vorerst darauf verzichten, eine Erklärung desselben aufzufinden. Denn wir sind zunächst auf die zweite Stelle angewiesen, in welcher Aristoxenus von der Zahl der Tacttheile spricht. Sie liegt uns in einer doppelten Fassung vor, im Aristoxenischen Original p. 288 und in dem daraus von Psellus gemachten Auszuge §. 14:

„Wodurch wir den Rhythmus bemerklich und für das rhythmische Gefühl fasslich machen, das ist der Tact — und zwar entweder Ein Tact oder mehrere Tacte.“ (Wir tactiren das rhythmische Ganze nach Einem Tacte, wenn die Tacte desselben gleich sind, wir tactiren es nach mehreren Tacten, wenn die Tacte desselben ungleich sind). S. 4.

Von den Tacten bestehen die einen aus zwei Tacttheilen, einem Auf- und Niederschlage, die anderen aus drei Tacttheilen, zwei Aufschlägen und einem Niederschlage oder einem Aufschlage und zwei Niederschlägen.

[Die der dritten Kategorie aus vier Tacttheilen, zwei Auf- und zwei Niederschlägen.]

Dass aus bloss Einem Aufschlage oder bloss Einem Niederschlage der Tact nicht bestehen kann [sondern mindestens zwei Semeia haben muss], ist klar, denn bloss Ein Semeion bewirkt keine Gliederung der Zeit, und

ohne Gliederung der Zeit ist ja kein Tact möglich. Dass aber der Tact mehr als zwei Semeia annimmt, davon ist der Umfang des Tactes der Grund. Die kleineren Tacte nämlich bei ihrem für das rhythmische Gefühl leicht zu überblickenden Megethos sind schon durch zwei Tactschläge leicht zu fassen. Mit den grossen Tacten aber verhält sich's anders. Denn bei ihrem für das rhythmische Gefühl schwer zu überblickenden Megethos haben sie mehr als zwei Tactschläge nöthig, damit der Zeitumfang des ganzen Tactes durch Zerlegung in mehr als zwei Theile leichter gefasst werden kann. Weshalb aber die Zahl der Tactschläge, deren der Tact nach seiner rhythmischen Bedeutung bedarf, nicht grösser als vier ist, wird späterhin gezeigt werden.

Auch in dieser Stelle des Aristoxenus heisst es in Uebereinstimmung mit der vorherbesprochenen, dass der Tact entweder zwei oder drei oder vier Tactschläge habe, nicht weniger als zwei, nicht mehr als vier. Aber dort hiess es: die graden Tacte haben 2, die ungraden 3 oder 4 Semeia; hier heisst es: für die kleineren Tacte reichen bei ihrem leicht zu überblickenden geringen Umfange 2 Semeia aus, für die grossen Tacte sind bei ihrem schwer zu überblickenden Umfange 3 oder 4 Semeia nothwendig.

Man sollte nach dieser zweiten Stelle erwarten, dass auch die grossen graden Tacte mehr als zwei Semeia nothwendig hätten, aber in der ersten Stelle ist von den graden Tacten unter ausdrücklicher Berücksichtigung ihres grössten 16zeiligen Megethos gesagt worden, dass sie deshalb nicht zu einem so grossen Megethos wie die ungraden Tacte sich ausdehnten, weil sie nur 2 Semeia hätten, nicht 3 oder 4 wie die ungraden. Es steht hiernach fest, dass die graden Tacte, sowohl die kleinen, wie die grossen, nicht mehr als nur 2 Semeia haben.

Man sollte ferner nach der zuerst besprochenen Stelle erwarten, dass alle dreitheilig-ungraden oder jambischen Tacte 3 Semeia, alle fünftheilig-ungraden oder päonischen Tacte 4 Semeia hätten. Aber in der jetzt vorliegenden zweiten Stelle heisst es, dass nur die grossen Tacte mehr als 2 Semeia nöthig hätten, während den kleineren schon 2 Semeia genügten, und hiernach muss auch der kleinste dreizeitige jambische Tact, der ja der kleinste von allen Tacten ist, nicht wie die grossen jambischen Tacte 3 Semeia, sondern nur 2 Semeia haben. Und sicherlich sind es ausser diesem dreizeitigen Tacte auch noch andere kleine Tacte der ungraden Tactart, denen schon 2 Semeia genügen.

Die beiden Stellen widersprechen einander nicht, sondern ergänzen einander, und das gemeinsame Ergebnis derselben lässt sich folgendermassen fixiren:

die kleinen Tacte haben (ohne Rücksicht auf die Tactart) 2 Semeia,

die grossen Tacte der graden Tactart haben ebenfalls nur 2 Semeia,

die grossen Tacte der dreitheilig-ungraden Tactart haben 3 Semeia,

die grossen Tacte der fünftheilig-ungraden Tactart haben 4 Semeia.

Aus anderen uns überkommenen Angaben der Rhythmiker ergibt sich, wie sich weiterhin zeigen wird, dass das, was Aristoxenus hier „kleinere Tacte" nennt, mit den unzusammengesetzten Tacten zusammenfällt, und dass ebenso die „grossen Tacte" mit den zusammengesetzen identisch sind.

I. Die Semeia der einfachen Tacte.

In den nach einfachen Tacten zu tactirenden Compositionen erhält jeder Tact 2 Semeia: einen schweren und einen leichten Tactschlag. Dies sind die Tacte, welche Aristoxenus die kleineren Tacte nennt, und von denen er sagt, dass sie bei ihrem leicht zu überschauenden Umfange schon durch 2 Semeia fasslich würden. Der Umfang der beiden Semeia fällt hier mit dem Megethos der beiden Abschnitte zusammen, in welche diese Tacte nach der *διαίρεσις ποδικὴ* zerfallen:

1. Der *πούς τρίσημος ἰαμβικὸς* hat eine *δίσημος βάσις* (*θέσις*) und eine *μονόσημος ἄρσις*.
2. Der *ποὺς τετράσημος δακτυλικὸς* hat eine *δίσημος βάσις* und eine *δίσημος ἄρσις*.

Vgl. Aristox. p. 292: *ληφθείησαν δύο πόδες, ὁ μὲν ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον* (dies ist der *ποὺς τετράσημος* mit 2zeitigem schweren und zweizeitigem leichten Tacttheile), *ὁ δὲ τὸ μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἥσιμυ* (dies ist der *ποὺς τρίσημος* oder $\frac{3}{8}$-Tact mit 2zeitigem schweren und 1zeitigem leichten Tacttheile.

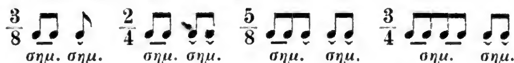
3. Der *ποὺς πεντάσημος παιωνικὸς* zerfällt in 2 *σημεῖα*, ein *τρίσημον* und ein *δίσημον*.

Vgl. Aristid. p. 38. 39, nach dessen Ueberlieferung dieser Tact den Namen *παίων διάγυιος* führte: *διάγυιος μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγυιος, δύο γὰρ χρῆται σημείοις.* Mar. Vict. de rhythmo p. 2485: Tertius autem rhythmus qui paeonicus a musicis dicitur, hemiolia subsistit quae est sescupli ratio. Hemio-

lium dicunt numerum qui tantumdem habeat quantum alius et dimidium amplius, ut si compares tres et duo. Nam in tribus et duo et eorum dimidium continetur, quod cum evenit *τρίσημος ἄρσις* ad *δίσημον θέσιν* accipitur i. e. tres partes in sublatione habent, duas in positione, seu contra. Mar. Vict. de arsi et thesi p. 2483: in cretico nunc sublatio longam et brevem occupat, positio longam, vel contra positio longam et brevem, sublatio unam longam. Wir erinnern hier indess an die von dem Sprachgebrauche der Rhythmiker abweichende Bedeutung der Wörter arsis (sublatio) und thesis (positio) bei Marius Victorinus.

4. Der *ποὺς ἑξάσημος ἰαμβικὸς* (als Metrum der *ἰωνικὸς*) hat eine *τετράσημος βάσις* (*θέσις*) und eine *δίσημος ἄρσις*.

Marius de rhythmo p. 2484: in ionicis metris dupli ratio versatur. Nam *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* incipit a duabus longis et in duas desinit breves, *ἰωνικὸς* autem *ἀπ᾽ ἐλάσσονος* a brevibus incipiens in longas desinit, eritque ita inter hos *δίσημος ἄρσις* ad *τετράσημον θέσιν*, quia unam partem in sublatione habet, duas in positione, seu contra.



Man sollte erwarten, dass der $\frac{3}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Tact nicht 2, sondern 3 Semeia hätten, so dass dort auf jeden *χρόνος πρῶτος* (jedes Achtel), hier auf jeden *χρόνος δίσημος* (jedes Viertel) ein Nieder- oder Aufschlag käme. So ist es wenigstens in der modernen Musik. Und ebenso sollte man erwarten, dass der $\frac{5}{8}$-Tact 5 Semeia hätte. Die Alten verfahren hier anders, sie geben jedem dieser Tacte so gut wie dem $\frac{2}{4}$-Tacte nur 2 Semeia, weil hier 2 Semeia für die Praxis ausreichen: „Das geringe Megethos dieser Tacte ist für das Gefühl so leicht zu fassen, dass schon zwei Tactschläge genügen, es vollkommen übersichtlich zu machen.“ Aristox. Auch uns wird es nicht schwer, beim $\frac{3}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Tacte nur mit zwei Tactschlägen zu tactiren und hierbei den einen Tactschlag noch einmal so lang zu machen als den anderen. Der $\frac{5}{8}$-Tact aber ist uns Modernen nicht geläufig genug, dass wir ihn mit zwei Tactschlägen, von denen einer anderthalb mal so gross ist wie der andere, tactiren könnten, wir werden hier bei den längeren Tactschlägen „ein, zwei, drei,“ bei den kürzeren „ein, zwei“ zählen müssen. So werden auch wohl die Alten im Gedanken die Zahl der *χρόνοι πρῶτοι* gezählt haben.

Festzuhalten also ist, dass alle vier einfachen Tacte je nur 2 Semeia oder 2 Tacttheile haben, einen schweren (*βάσις*,

θέσις) und einen leichten (ἄρσις). Nach antiker Auffassung ist es unrichtig, wenn man wie J. Hermann vom Jonicus (dem $\frac{3}{4}$-Tacte) sagt, er habe 2 schwere und einen leichten Tacttheil, oder wie fast alle Metriker vom fünfzeitigen Päon, er habe die eine lange Silbe zur Haupt-Thesis, die Kürze zur Arsis und die andere Länge oder deren Auflösung, die Doppelkürze, zur Neben-Thesis. Denn der Jonicus und der Päon sind nach der Lehre des Aristoxenus einfache Tacte, keine zusammengesetzte (vgl. S. 25.) und haben je nur Eine Thesis und nur Eine Arsis. Auch Aristides gibt dem Päon, wie wir gesehen, nur 2 Semeia (von der Semeia-Zahl des Jonicus spricht er nicht).

Indes bemerke ich, dass Aristides inconsequent und incorrect genug sich auch so ausdrückt, als ob die 3silbigen Tacte der Metrik nicht 2, sondern 3 Semeia hätten, so dass jede Silbe für ein Semeion gerechnet würde. Er lässt p. 36 den Dactylus —◡◡ (bei ihm ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος genannt) bestehen: **ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ δύο βραχειῶν ἄρσεων**, statt zu sagen **δύο βραχειῶν ἐπ' ἄρσεως**, ebenso den Anapäst ◡◡— (ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος) **ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως.** Das letztere sagt auch Backchius p. 25 Meib.: **ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον βασιλεύς.** Ferner bezeichnet Aristid. p. 39, den für den Jambus stehenden Tribrachys mit anlautender Länge ◡́◡́◡ (an den ungeraden Stellen der Jamben) als **χορεῖος ἰαμβοειδὴς ὃς συνέστηκεν ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων** und den diesem entgegengesetzten für den Trochäus stehenden Tribrachys ◡́◡◡́ als **χορεῖος τροχαιοειδὴς ἐκ δύο θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως.***) Auch dem fünfzeitigen Päon scheint Aristides an einer von der oben angeführten verschiedenen Stelle p. 38, drei Semeia zuzuertheilen, wenn er sagt: **παίων διάγυιος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως.** Das Alles ist unaristoxenisch und unwahr.

II. Die Semeia der zusammengesetzten Tacte.

1) Die zusammengesetzten geraden (πόδες σύνθετοι δακτυλικοί, Dipodieen und Tetrapodieen).

Den zusammengesetzten geraden Tact zerlegt die moderne Rhythmik gleich dem einfachen geraden Tacte in zwei Tacttheile, einen schweren und einen leichten, er mag ein $\frac{6}{8}$-, $\frac{4}{4}$-, $\frac{12}{8}$-Tact u. s. w. sein. Ebenso verfuhr die antike Rhythmik. Dies geht aus der bereits oben besprochenen Stelle des Ari-

*) Denn die Lesart der libb.: ἐκ δύο ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως ist nur ein Schreibfehler.

stoxenus hervor, in welcher es heist: „Die grössten Tacte der beiden ungeraden Tactarten haben um deswillen ein grösseres Megethos als der grösste Tact der geraden Tactart, weil die geraden Tacte nur zwei Semeia haben, einen leichten und einen schweren Tacttheil, die ungeraden dagegen entweder drei oder vier.“ Hiernach ist es klar, dass selbst der grösste Tact des geraden Tactgeschlechtes, der sechszehnzeitige, bei den Alten nicht mehr als zwei Tacttheile hatte. Er stand hierin dem kleinsten Tacte desselben Tactgeschlechtes völlig gleich: die aus vier Dactylen bestehende Tetrapodie hatte, wenn sie einen *πούς σύνθετος* bildete, gleich dem dactylischen Einzeltacte nur Eine *ἄρσις* und nur Eine *θέσις*. Es widerspricht dieser Lehre des Aristoxenus keineswegs, was er p. 290 sagt: „Die kleinen Tacte begnügen sich, weil ihr Megethos leicht übersehbar ist, mit zwei Semeia. Dass der Tact mehr als zwei Semeia annimmt, davon sind die Megethe der Tacte die Ursache. Denn die grossen Tacte haben bei ihrem für die *αἴσθησις* schwer zu überblickenden Umfange mehr Semeia nöthig, damit das Megethos des ganzen Tactes durch Zerlegung in mehr als zwei Theile leichter gefasst werden kann.“ Es ist dies kein Widerspruch, sagen wir, mit dem Satze, dass auch die grossen Tacte der geraden Tactart nur 2 Semeia haben, denn Aristoxenus sagt keineswegs, dass sämmtliche grossen Tacte mehr als zwei Semeia nöthig haben. Ein gerader Tact ist auch bei grösserem Umfange (von 8, 10, 12, 16 *χρόνοι πρῶτοι* oder Achteln) aus dem Grunde für die *αἴσθησις* leichter zu übersehen, weil die beiden Abschnitte, in welche er nach der *διαίρεσις ποδική* zerfällt, einander gleich sind, — bei den ungeraden Tacten sind jene beiden Abschnitte ungleich, deshalb sind diese bei grösserem Umfange für die *αἴσθησις* schwerer zu überschauen, und es ist mithin eine weitere Zerlegung durch mehr als zwei Semeia nothwendig.

Die einzelnen zusammengesetzten Tacte der graden Tactart, nach dem wachsenden Megethos der Aristoxenischen Scala geordnet, sind folgende:

ποὺς σύνθετος δακτυλικὸς ἑξάσημος — θέσ. ἄρσ. oder ἄρσ. θέσ.

ὀκτάσημος — θέσ. ἄρσ. oder ἄρσ. θέσ.

δεκάσημος — θέσ. ἄρσ. oder ἄρσ. θέσ.

δωδεκάσημος — oder umgekehrt.

θέσις ἄρσις

ἑκκαιδεκάσημος — oder umgekehrt.

θέσις ἄρσις

Aristoxenus sagt von ihnen Psell. §. 12: *δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι, ἄρσει καὶ βάσει*, er nennt also von den beiden Tacttheilen den leichten Tacttheil oder die *ἄρσις* an erster, den schweren Tacttheil oder die *βάσις* an zweiter Stelle. Es kam also sicherlich vor, dass der leichte Tacttheil dem schweren als Auftact vorangieng. Damit ist aber die umgekehrte Stellung der Semeia, dass nämlich der schwere Tacttheil den Anfang macht, nicht ausgeschlossen; sie ist nachzuweisen an einer von Aristides p. 36 angeführten Form des *πους δακτυλικὸς ὀκτάσημος*, genannt *σπονδεῖος μείζων, ἐκ τετρασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως* (vgl. weiter unten Theil II.). Auch sonst wird die mit dem schweren Tacttheile beginnende Form nicht selten gewesen sein; wir haben sie, unserer modernen rhythmischen Theorie nachgebend, in den oben angegebenen Beispielen der mit dem leichten Tacttheile beginnenden Form vorangestellt.

2) Die dreitheilig-ungeraden Tacte (*πόδες σύνθετοι ἰαμβικοὶ*, Tripodieen, Hexapodieen).

Nach der Theorie und Praxis der modernen Musik zerfallen die zusammengesetzten Tacte der dreitheilig-ungeraden Tactart in je drei Tacttheile. Gerade so bedürfen nach der oben besprochenen Stelle des Aristoxenus die jenen Tacten entsprechenden ***πόδες σύνθετοι ἰαμβικοὶ*** d r e i e r Semeia, um für die Aisthesis fasslich zu werden:

ἐννεάσημος — $\frac{9}{8}$

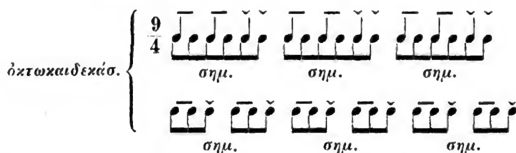
σημ. σημ. σημ.

δωδεκάσημ. — $\frac{3}{2}$

σημ. σημ. σημ.

πεντεκαιδεκάσ.

σημ. σημ. σημ.

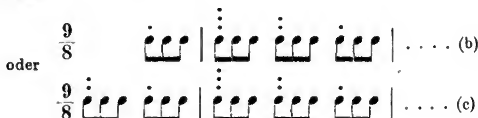


Nach der den *λόγος διπλάσιος* dieser Tacte bestimmenden *διαίρεσις ποδική* (vgl. S. 19 ff.) zerfällt ein jeder in zwei ungleiche Abschnitte, von denen der eine doppelt so gross wie der andere ist. Von beiden Abschnitten stellt der kleinere für sich den Umfang eines eignen *σημεῖον* dar, der doppelt so grosse andere Abschnitt wird in zwei *σημεῖα* zerlegt, von denen ein jedes so gross wie jenes durch den kleineren Abschnitt dargestellte *σημεῖον* ist.

Von den drei Tacttheilen des modernen $\frac{9}{8}$-, $\frac{3}{2}$-Tactes u. s. w. ist der erste der schwerste, der zweite hat ein mittleres Gewicht, der dritte ist der leichte Tacttheil z. B.



Freilich kann auch der leichte Tacttheil als Auftact dem schwersten vorangehn; es kann auch vorkommen, dass zugleich der mittel-schwere und der leichte zusammen als Auftact voranstehen:



Wie verhält es sich mit der verschiedenen rhythmischen Geltung der drei *σημεῖα* des entsprechenden antiken Tactes? Aristoxenus bezeichnet sie an der einen Stelle ap. Psell. §. 12 als „*ἄρσις καὶ διπλῆ βάσις.*" Der eine von ihnen ist eine Arsis oder leichter Tacttheil, die beiden anderen sind zwei *βάσεις* oder schwere Tacttheile. Da hier Aristoxenus den leichten Tacttheil zuerst nennt, so hat er zunächst eine mit dem Auftacte anlautende Form wie die unter (b) im Sinne, deren *σημεῖα* wir nunmehr folgendermassen bezeichnen müssen:



Die Alten kannten aber, wie sich unten ergeben wird, auch die mit dem schweren Tacttheile beginnende Form dieses Tactes, entsprechend der oben mit (a) bezeichneten modernen:



Da nur Eines der drei Semeia ἄρσις heisst, die beiden anderen aber βάσεις, so folgt, dass die Alten beim Tactiren sowohl dem schwersten wie dem mittelschweren Tacttheile den Niederschlag, dem leichtesten dagegen den Aufschlag gegeben haben.

Wir haben nun aber noch eine zweite Stelle, in welcher Aristoxenus die drei Semeia der in Rede stehenden πόδες σύνθετοι ihrer rhythmischen Geltung oder ihrem Gewichte als Tacttheile nach bezeichnet pag. 288 = Psell. §. 14, und hier drückt er sich etwas anders aus als in der eben besprochenen Stelle Psell. §. 12. Er sagt nämlich von ihnen *ἐκ τριῶν (χρόνων συγκεῖνται) δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω ἢ*) ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.* Dass hier *χρόνοι* statt *σημεῖα*, *ἄνω χρόνος* statt *ἄρσις*, *κάτω χρόνος* statt *βάσις* gesagt ist, ist für den sachlichen Thatbestand gleichgültig. Wichtig aber ist, dass es an der vorliegenden Stelle heisst: die drei Tacttheile sind folgende:

entweder 1) 2 leichte Tacttheile, 1 schwerer Tacttheil (a)
oder 2) 1 leichter Tacttheil, 2 schwere Tacttheile (b).

Es sind hier zwei Fälle angegeben, von denen in der vorherbetrachteten Stelle Psell. §. 12 bloss der zweite genannt war:

1 leichter Tacttheil, 2 schwere Tacttheile.

Eine besonnene Kritik und Exegese, die den überkommenen Stoff zu Rathe hält und nicht voreilig das in den Texten Ueberlieferte fortconjicirt und wegwirft, muss Angesichts dieser beiden Stellen des Aristoxenus zu folgendem Resultate gelangen. In der einen Stelle ist nur Eine Auffassung der drei Semeia genannt, wonach zwei von ihnen als *βάσεις*, eine als *ἄρσις* angesehen wurde. In der andern Stelle ist zugleich mit dieser Einen Auffassung noch eine zweite Auffassung überliefert, nämlich die, dass nur Ein Semeion als *βάσις*, dagegen zwei Semeia als *ἄρσεις* aufgefasst wurden. Legen wir, wie wir es oben gethan, nicht die mit dem Auftacte beginnende, sondern die mit schwerem Tacttheile anlau-

---

*) Die Lesart *ἢ* hat Psell. §. 9, im cod. Vat. und Venet. Aristox. statt dessen *οἱ δὲ ἕξ*.

tende Form des *πους σύνθετος ἰαμβικὸς* zu Grunde, so lässt sich die doppelte Auffassung folgendermassen klar machen:

antik	entweder	βάσ.	ἄρσ.	ἄρσ.
	oder	βάσ.	βάσ.	ἄρσ.
modern		schwer.	mittel.	leicht.

Wer die in den Quellen überlieferten Angaben, die keineswegs einander widersprechen, sondern sich trefflich ergänzen, wie es des Forschers Pflicht ist, beachtet, der lernt hier, dass Eines von den drei Semeia des dreitheilig-ungeraden Tactes entweder als leichter oder als schwerer Tacttheil aufgefasst und als solcher entweder durch den Aufschlag oder durch den Niederschlag bezeichnet wurde. Dies ist aber derselbe Tacttheil, welchen die moderne Rhythmik als den Tacttheil mittleren Gewichtes d. h. als den seinem Gewichte nach zwischen dem schweren und dem leichten Tacttheile in der Mitte stehenden bezeichnet. Wann ihn die antike Rhythmik als schweren, wann als leichten bezeichnete —, ob dies in der Willkür des Tactirenden beruhte, ob es von dem Umfange und der Form der hierher gehörenden Tacte abhieng, das wissen wir nicht, soviel aber dürfen wir nach dem Vorhergehenden sagen: von den drei Tacttheilen gilt der schwerste auch bei den Alten stets als *βάσις*, der leichteste stets als *ἄρσις*, der seinem Gewichte nach in der Mitte zwischen beiden stehende bald als *βάσις*, bald als *ἄρσις*.

Zu demselben Resultate werden wir nun aber auch gelangen, wenn wir unserer Betrachtung nicht, wie wir es eben gethan, die mit dem schwersten Tacttheile anlautende Form des Tactes zu Grunde legen, sondern uns genau an die in Aristoxenus Werken beobachtete Reihenfolge der Semeia anhalten:

δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω (1)
ἢ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω (2).

d. i. für den *πους δωδεκάσημος ἰαμβικὸς* in Noten übersetzt:

(1) ἄνω ἄνω | κάτω ἄνω ἄνω | κάτω ἄνω ἄνω | κάτω

(2) ἄνω | κάτω κάτω ἄνω | κάτω κάτω ἄνω | κάτω κάτω

Denn nach Abscheidung der als Auftact stehenden Tacttheile bleibt es immer der mittlere Tacttheil, der das eine Mal als *ἄνω χρόνος* (*ἄρσις*, leichter Tacttheil), das andere Mal als *κάτω χρόνος* (*βάσις*, *θέσις*, schwerer Tacttheil) angesehen wird.

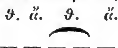
3) Die fünftheilig-ungeraden Tacte (*πόδες σύνθετοι παιωνικοὶ*, Päon epibatus, Pentapodieen).

Jeder fünftheilige oder päonische Tact zerfällt durch die *διαίρεσις ποδικὴ* in zwei Abschnitte, die sich ihrem Megethos nach wie 2:3 verhalten. Im einfachen Tacte dieser Tactart bildet jeder von diesen beiden Abschnitten ein *σημεῖον*, in den zusammengesetzten aber zerfällt jeder der beiden Abschnitte in 2 Semeia, so dass der ganze zusammengesetzte Tact aus 4 Semeia besteht. Wir wollen diese Gliederung nach Semeia an dem kleinsten zusammengesetzten Tacte dieser Art, dem $\frac{5}{4}$-Tacte oder *ποὺς σύνθετος δεκάσημος παιωνικὸς*, über den wir einige Notizen bei Aristides besitzen (p. 38. 39. 98), näher erörtern. Aristides nennt ihn *παίων ἐπιβατὸς*, ein Name, der auch bei Plutarch de mus. cap. 28. 33 (die zweite dieser Stellen ist aus Aristoxenus entlehnt) vorkommt. Aristoxenus ap. Psell. §. 12 hatte von den (zusammengesetzten) Tacten des päonischen Geschlechtes gesagt: *τέτρασι* (*πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι*) *δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν.* Ebenso sagt Aristides vom *παίων ἐπιβατὸς* oder $\frac{5}{4}$-Tacte: *τέτρασι χρώμενος μέρεσιν ἐκ δυοῖν ἄρσεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέσεων γίνεται* (denn *μέρος* = *σημεῖον*, *θέσις* = *βάσις*). Durch diese Worte des Aristides wird zu dem, was wir aus Aristoxenus wissen, dass nämlich der Tact zwei leichte und zwei schwere Tacttheile hat, ein neues Moment hinzugefügt, nämlich dies, dass die beiden schweren Tacttheile „verschieden“ sind. Das kann nur heissen: „verschieden im Megethos,“ und lässt zugleich voraussetzen, dass die beiden leichten Tacttheile n i c h t verschieden, sondern von gleichem Megethos sind. Also die 4 Semeia lassen sich nun folgendermassen bezeichnen:

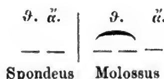
2 gleich grosse leichte Tacttheile, 1 grosser schwerer Tacttheil, 1 kleinerer schwerer Tacttheil.

Welches ist nun aber die Reihenfolge dieser 4 Semeia? Dies erhellt aus den kurz vorausgehenden Worten des Aristides: *παίων ἐπιβατὸς ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως.* Freilich lässt sich in diesen Worten Aristides wiederum eine seiner gewöhnlichen Liederlichkeiten zu Schulden kommen; er giebt hier dem Tacte im Ganzen 5 *σημεῖα*: 2 *ἄρσεις* und 3 *θέσεις*, während er kaum 2 Zeilen weiterhin in der oben besprochenen Stelle

ihm ausdrücklich 4 *σημεῖα*, nämlich 2 *ἄρσεις* und 2 *θέσεις* zuschreibt. Statt *δύο μακρῶν θέσεων* hätte er *δύο μακρῶν ἐπὶ θέσεως* sagen müssen.*) Dies vorausgesetzt ist nunmehr die Beschaffenheit des *παίων ἐπιβατός* folgende:



Er besteht, insofern er durch das Metrum ausgedrückt ist, aus 5 zweizeitigen Längen, die erste als schwerer, die zweite als leichter Tacttheil, die dritte und vierte als zweiter (grösserer) schwerer Tacttheil, die fünfte als zweiter leichter Tacttheil. In ihm sind zwei verschiedene einfache Tacte zu einer Einheit verbunden: der vierzeitige Tact in der metrischen Form des Spondeus ($\frac{2}{4}$-Tact) und der sechszeitige Tact ($\frac{3}{4}$-Tact) in der metrischen Form des Molossus. Wir können sagen: der Päon epibatus ist die Vereinigung eines Dactylus und Jonicus a majore mit durchgängiger Contraction der Kürzen. Jeder dieser einfachen Tacte, welche die Bestandtheile des Päon epibatus bilden, hat zwei Tacttheile, einen leichten und einen schweren; der ganze Päon epibatus behält die Semeia dieser seiner Bestandtheile, er hat zwei schwere und zwei leichte Tacttheile:



Wir wollen hier kürzlich, was wir sonst vom Päon epibatus wissen, anreihen. Aristides sagt von ihm an einer anderen Stelle p. 98: „Er ist enthusiastisch wie der fünfzeitige Päon, aber noch bewegter als dieser: *συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχήν, ἐς ὕψος δὲ τῷ μεγέθει τῆς ἄρσεως τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων* d. h. die Seele des Zuhörers wird durch diesen Rhythmus zugleich erschüttert und zur Erhabenheit emporgehoben, erschüttert durch die Ungleichheit der beiden schweren Tacttheile, die bald zweizeitig, bald vierzeitig sind, zur Erhabenheit emporgehoben durch das Megethos**) des leichten Tacttheiles."

*) Es ist jetzt das fünfte Mal, dass wir den Aristides auf ein und demselben verkehrten Ausdrucke ertappen, nämlich *θέσεων* oder *ἄρσεων* statt *ἐπὶ θέσεως* oder *ἐπὶ ἄρσεως*.

**) Statt Megethos des leichten Tacttheiles hätte Aristides Länge sagen müssen: wären die leichten Tacttheile Doppelkürzen wie in der gewöhnlichen Form der beiden Bestandtheile des Päon epibatus, des vierzeitigen und sechszeitigen Tactes:



Diesem Charakter entsprechend hatte der epibatische Päon seine Stelle in bewegten Hymnen. So gebrauchte ihn Olympus, der Hauptvertreter dieser Kunstform, im Anfange des phrygisch componirten Athene-Nomos, während der übrige Theil dieses Nomos aus Trochäen bestand Plut. mus. 33. Plutarch oder vielmehr Aristoxenus (denn dessen **σύμμικτα συμποτικά** sind es, aus denen diese Partie der Plutarchischen Schrift entnommen ist) weiss kaum Worte genug zu finden, um die Grösse des ethischen Contrastes, der lediglich durch die Aufeinanderfolge dieser beiden Tactarten erzeugt wurde, auszudrücken. Auch Archilochus soll den epibatischen Päon gebraucht haben und zwar in Verbindung mit Jamben, ja er wird als Erfinder dieser Verbindung genannt Plut. mus. 28, doch ist diese Angabe zweifelhaft, da Glaukus ap. Plut. mus. 29 erklärt, Archilochus habe sich noch nicht des päonischen Rhythmus bedient, sondern zuerst Olympus. In den erhaltenen Poesieen ist er nicht mehr nachzuweisen.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal den Rhythmus der Päones epibatoi:



Jeder Päon epibatus zerfällt der Beschreibung des Aristides zufolge in zwei Abschnitte, von denen jeder seinen schweren und seinen leichten Tacttheil hat. Der eine Abschnitt ist ein $\frac{2}{4}$-Tact in der Form des Spondeus, der zweite ein $\frac{3}{4}$-Tact (jonicus a majore) in der Form des Molossus. Beide Abschnitte fallen zusammen mit jenen zwei Theilen, in welche der päonische (d. i. fünfgliedrige) Tact nach der **διαίρεσις ποδική** zerfällt (vgl. S. 19).

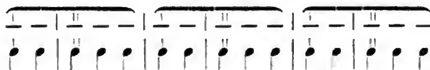
Hiernach ist der Päon epibatus genau dasselbe, was in unserer modernen Rhytmik ein durch lauter Viertelnoten ausgedrückter $\frac{5}{4}$-Tact. Denn auch wir sehen den $\frac{5}{4}$-Tact als die Combination eines $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Tactes an. Der Unterschied, der hierbei statt findet, ist nur scheinbar. Wir Modernen nämlich nehmen als ersten Bestandtheil des $\frac{5}{4}$-Tactes den ungeraden $\frac{3}{4}$-, als zweiten Bestandtheil den graden $\frac{2}{4}$-Tact an, die Alten umgekehrt den graden Spondeus als ersten, den ungeraden Molossus als zweiten Bestandtheil. Von den beiden Tacten, die

---

so würde der Eindruck, den Aristides als τὴν διάνοιαν ἐξεγείρειν bezeichnet, nicht so erreicht werden wie durch die Form mit contrahirten Kürzen:



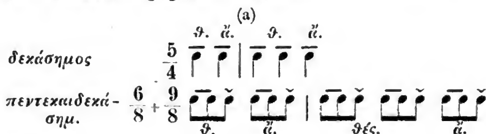
hier vereinigt werden, hat jeder seine eigne *θέσις*, aber da sie zu der höheren rhythmischen Einheit des *πούς σύνθετος* zusammentreten, so muss eine dieser beiden *θέσεις* ein stärkeres Gewicht erhalten als die andere und zur Haupt-Thesis erhoben werden. Das stärkste Gewicht von den beiden *διάφοροι θέσεις* des Päon epibatus hat aber diejenige, welche das grössere Megethos hat, also die *θέσις* des zweiten (molossischen) Bestandtheiles:



Es ergibt sich hieraus, dass nach unserer modernen Auffassung der antike Päon epibatus ein aus dem $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Tacte zusammengesetzter $\frac{5}{4}$-Tact mit einem $\frac{2}{4}$-Auftacte ist.

Die Alten tactirten den Päon epibatus mit 4 Semeia, nicht mit fünf. Der eine gradtactige Bestandtheil desselben ($\frac{2}{4}$) erhielt 2, der andere dreigliedrige Bestandtheil ($\frac{3}{4}$) ebenfalls nur 2 Tactschläge. Es ist nämlich, wie wir oben gesehen, antike Praxis, jedem unzusammengesetzten Tacte vom $\frac{3}{8}$ bis $\frac{3}{4}$-Tacte nur 2 Semeia zu geben. Also muss auch der $\frac{3}{4}$-Tact da, wo er ein Bestandtheil des Päon epibatus ist, sich mit 2 Tactschlägen, von denen der eine noch einmal so lang war wie der andere, begnügen. Aber sorgfältiges Tactiren der einzelnen Semeia war bei diesem $\frac{5}{4}$-Tacte unerlässliches Bedürfniss, während beim $\frac{5}{8}$-Tact in den meisten Fällen die einzelnen Tacttheile unbezeichnet blieben *). Dies ist der Grund, weshalb man ihn den *παίων ἐπιβατός* nannte, denn *ἐπιβατὸς* bezieht sich auf das Tactiren oder näher auf das Tacttreten —: „den Päon, der getreten wird oder bei welchem der Tact getreten wird."

Aus der hier umständlich besprochenen Gliederung des antiken $\frac{5}{4}$-Tactes ergibt sich nun, wie die längeren *πόδες σύνθετοι παιωνικοὶ* gegliedert waren.



*) Sie wurden bezeichnet, wenn eine Composition nach einfachen $\frac{5}{8}$-Tacten zu tactiren war; dies war aber gewöhnlich nicht der Fall, denn gewöhnlich wurde eine in $\frac{5}{8}$-Tacten gehaltene Composition nach päonischen Dipodieen oder Tripodieen tactirt, dann kam auf jeden einzelnen $\frac{5}{8}$-Tact immer nur ein einziges Semeion.

εἰκοσάσημος $\frac{4}{4} + \frac{6}{4}$ ϑ. ἄ. | ϑέσ. ἄ.

πεντεκαιεικοσάσημος. ϑέσ. ἄρσ. | ϑέσις ἄρσ.

oder (b)

πεντεκαιδεκάσημ. $\frac{9}{8} + \frac{6}{8}$ ϑέσ. ἄ. | ϑ. ἄ.

εἰκοσάσημος $\frac{6}{4} + \frac{4}{4}$ ϑέσις ἄ. | ϑ. ἄ.

πεντεκαιεικοσάσημ. ϑέσις. ἄρσ. | ϑέσ. ἄρσ.

Es zerlegen sich diese grossen päonischen Tacte d. i. diese aus dreizeitigen, vierzeitigen, fünfzeitigen einfachen Tacten zusammengesetzten Pentapodieen in eine Dipodie und eine Tripodie. „Die beiden Bestandtheile" müssen wir dies deshalb nennen, weil jede derselben ihre eigne *ϑέσις* und ihre eigne *ἄρσις* hat. Wir lassen es dahin gestellt, ob die Dipodie den ersten Bestandtheil der Pentapodie (analog dem *δεκάσημος παίων ἐπιβατός*) oder ob die Tripodie den ersten Bestandtheil derselben ausmacht. Die erste Art der Diairesis ist unter (a), die zweite unter (b) angegeben.

Es ist billig, dass der dipodische Bestandtheil der Pentapodie gleich der einen selbstständigen *πούς σύνϑετος* bildenden Dipodie seine zwei *σημεῖα* hat, eine *ϑέσις* und eine ebenso grosse *ἄρσις*. Aber wäre es nicht auch billig, dass der tripodische Bestandtheil der Pentapodie drei Semeia hätte wie da, wo die Tripodie einen eignen *πούς σύνϑετος* bildet? Dies geschieht nun in der Praxis des antiken Tactirens nicht. Geschähe es, dann hätten die zusammengesetzten Tacte der fünftheilig-ungraden Tactart vom *πεντεκαιδεκάσημος* an nicht vier, sondern fünf Semeia. Die Rhythmik des Aristoxenus hat diese Frage nicht unerörtert gelassen. Wir lesen bei ihm p. 290: „Weshalb die Zahl der Tactschläge, deren der Tact nach seiner rhythmischen Bedeutung bedarf, nicht grösser als vier ist, wird späterhin gezeigt werden." Diese Stelle, auf die hier verwiesen wird, ist aber nicht erhalten. Der *δεκάσημος* kann nach griechischer Auffassung nicht mehr als 4 *σημεῖα* erhalten, denn jeder seiner beiden Bestandtheile, der zweigliedrige wie der dreigliedrige hat auch da, wo er selbstständiger *πούς* ist, nur 2 Semeia. Hat man das für diesen *παίων*

ἐπιβατὸς bestehende Verfahren des Tactirens ohne weiteres auch auf die grösseren πόδες παιωνικοὶ übertragen, und ist diese Analogie des ἐπιβατὸς der Grund, dass sie nicht fünf, sondern nur vier Semeia erhalten?

Fragen wir nun noch schliesslich: weshalb gilt von dem dipodischen und tripodischen Bestandtheile der μεγάλοι πόδες παιωνικοὶ nicht eine jede als selbstständiger πούς δακτυλικὸς und ἰαμβικός? Weshalb werden sie zur rhythmischen Einheit der Pentapodie oder des πούς σύνθετος παιωνικὸς zusammengefasst? Hat doch jede ihre eigne θέσις und ihre eigne ἄρσις? Der Grund kann nur der sein, dass hier wirklich eine rhythmische Einheit der beiden Elemente vorlag, die dadurch bedingt wurde, dass von den beiden θέσεις der Dipodie und Tripodie die eine θέσις durch ihr Gewicht über die andere θέσις hervortrat. Wir werden nothwendig annehmen müssen, dass diese stärkere θέσις nicht die θέσις des dipodischen, sondern des tripodischen Bestandtheils war.

Viertes Capitel.

Verschiedene Gliederung gleich grosser Tacte.

(*Διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν* und *κατὰ σχῆμα*.)

In der Harmonik des Aristoxenus gibt die Darstellung der Intervalle und der Systeme einen Beweis, mit welcher Genauigkeit, ja Peinlichkeit Aristoxenus für die zu ein- und derselben Klasse gehörigen Individualitäten alle nur irgend denkbaren Unterschiede registrirt, um sie nach ihnen auf die verschiedenste Weise zu sondern. Hierbei sind keineswegs immer die von ihm aufgestellten Kategorieen der διαφοραὶ von wirklich weitgreifender und umfassender Art, überall aber bringen sie irgend einen neuen Gesichtspunct und dienen der Anschaulichkeit und dem Verständnisse.

So ist es auch mit den in der Aristoxenischen Tactlehre aufgestellten ποδικαὶ διαφοραί. Die Unterschiede nach Tactart, nach Tactgrösse, nach einfachen und zusammengesetzten Tacten sind, wie wir gesehen, von der allergrössten Wichtigkeit, sie enthalten gradezu die mathematische Grundlage der gesammten Rhythmik. An den Unterschied der einfachen und zusam-

mengesetzten Tacte reiht Aristoxenus den durch die Diairesis und den durch das Schema sich ergebenden Unterschied der Tacte. Sie stehen mit den vorausgenannten *διαφοραὶ* nicht in gleicher Linie, vielmehr ordnen sie sich der *διαφορὰ* der Tactgrösse unter, denn es handelt sich darum, wie sich gleich grosse Tacte von einander unterscheiden. Man sieht, Aristoxenus strebt die Kategorieen der Tacte weiter zu verengen. Gleich grosse Tacte — so sagt er zunächst — unterscheiden sich durch verschiedene Art der Diairesis. Beide haben alsdann nur den das Megethos (z. B. *δωδεκάσημος*), aber nicht den die Tactart bezeichnenden Namen gemeinsam (der eine heisst *δακτυλικός*, der andere *ἰαμβικός*). Schon in der Aristoxenischen Scala der *μεγέθη* haben wir gesehen, dass in mehreren Fällen dasselbe Tact-Megethos eine verschiedene *διαίρεσις ποδική* gestattet, und dass hierdurch ein und dasselbe Megethos verschiedenen Tactarten angehören kann. S. 23. Dies ist es, was Aristoxenus in der *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν* näher eingehend ausführt. Es gibt aber auch Tacte — sagt Aristoxenus weiterhin —, die nicht bloss dasselbe Megethos haben, sondern auch derselben Tactart angehören (sie haben den das Megethos und den die Tactart bezeichnenden Namen gemeinsam) und dennoch verschieden sind, nämlich dadurch verschieden, dass die einzelnen Tacttheile, woraus ein solcher Tact besteht, mit Rücksicht auf das Tactgeschlecht, dem dieselben angehören, das eine Mal anders gegliedert sind als das andere Mal. Dies nennt er die *διαφορὰ κατὰ σχῆμα.*

1. Die *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν.*

Aristoxenus p. 298: *Διαιρέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων* (sc. *οἱ πόδες*), *ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θάτερα.*

Aristoxenus redet von Tacten, welche dieselbe Zahl von *χρόνοι πρῶτοι* (*τὸ αὐτὸ μέγεθος*) enthalten, aber anderweitig ungleich sind. Wir wollen diese Tacte A und B nennen. Ungleich sind sie dadurch, dass: *τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διῃρημένον ἐστί.* Die Theile des Tactes A also sind verschieden von den Tacten des gleich grossen Tactes B. Und zwar werden zwei Fälle dieser Verschiedenheit genannt:

1) *ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη.* Der eine Tact A hat mehr oder weniger Tacttheile als der Tact B (*κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἄνισα μέρη*), und zugleich haben die einzelnen Tacttheile von A eine

andere Grösse als die einzelnen Tacttheile von B (*κατὰ τὰ μεγέθη ἄνισα μέρη*). Auf diese Weise unterscheiden sich folgende gleich grosse Tacte von einander:

a) Der *δεκάσημος δακτυλικὸς* — σημ. σημ. — und

der *δεκάσημος παιωνικὸς* — σ. σ. σ. σ.

denn der erstere hat nur zwei Semeia, der zweite dagegen vier; die Semeia des ersteren sind fünfzeitig, von den Semeia des zweiten sind 3 zweizeitig und eines vierzeitig.

b) Der *δωδεκάσημος δακτυλικὸς* — σημ. σημ. — und

der *δωδεκάσημος ἰαμβικὸς* — σημ. σημ. σημ.

denn der erstere hat zwei 6zeitige, der zweite drei 4zeitige Semeia.

c) Der *πεντεκαιδεκάσ. ἰαμβικὸς* — σημ. σημ. σημ. — und

der *πεντεκαιδεκάσ. παιωνικ.* — σ. σ. σημ. σημ.

denn der eine besteht aus 3 Semeia, jedes fünfzeitig, der andere aus 4 Semeia, wovon drei eine 3zeitige, eines eine 6zeitige Grösse haben.

Unter den *ἄνισα μέρη* sind *ἄνισα σημεῖα* verstanden, nicht die durch die den *λόγος ποδικὸς* bezeichnende *διαίρεσις ποδικὴ* sich ergebenden zwei Abschnitte des Tactes. Denn wenn Aristoxenus diese letzteren im Auge hätte, so könnte er nicht sagen *ἄνισα μέρη ... κατὰ τὸν ἀριθμόν*. Wir wissen ja, dass jeder Tact immer nur 2 durch die *διαίρεσις ποδικὴ* gebildete Abschnitte hat: in Beziehung auf die Zahl dieser Abschnitte sind also die Tacte sämmtlich gleich, können sich nicht durch die Zahl dieser Abschnitte unterscheiden. — Die „*διαίρεσις*“ selber, nach welcher die in Rede stehende *διαφορὰ* genannt ist, kann also nicht die *διαίρεσις ποδικὴ*, die jeden Tact in nur 2 Abschnitte zerlegt, sein. Es ist die *διαίρεσις* in *σημεῖα*, die freilich eng genug mit der *διαίρεσις ποδικῇ* zusammenhängt. Ueber den Gebrauch des Ausdrucks

διαίρεσις und *μέρη* von der Zerlegung des Tactes in *σημεῖα* vergl. p. 290 *πλειόνων δέονται σημείων ὅπως εἰς πλείω μέρη διαιρεθὲν τὸ τοῦ ὅλου ποδὸς μέγεθος εὐσυνοπτότερον γίνηται.*

2) *ἢ κατὰ θἄτερα.* Die Theile des Tactes A und die Theile des Tactes B waren einander ungleich *κατὰ τὸν ἀριθμὸν* und *κατὰ τὰ μεγέθη*. Das war der erste Fall. Jetzt folgt ein zweiter Fall: sie sind ungleich *κατὰ θἄτερα*, nach einem der beiden hier genannten Momente. Der blosse Wortlaut lässt eine doppelte Möglichkeit zu: die Zahl der Theile ist gleich, ihre *μεγέθη* sind ungleich, oder: die Zahl ist ungleich, die *μεγέθη* der einzelnen Theile sind gleich, also:

α) *μέρη ἴσα μὲν κατὰ τὸν ἀριθμὸν, ἄνισα δὲ κατὰ τὸ μέγεθος.*

β) *μέρη ἄνισα μὲν κατὰ τὸν ἀριθμὸν, ἴσα δὲ κατὰ τὸ μέγεθος.*

So wie wir aber vom blossen Wortlaute auf den Inhalt der Worte eingehen, so sehen wir, dass *κατὰ θἄτερα* nur die Bedeutung α) haben kann, denn die Bedeutung β) ist eine mathematische Unmöglichkeit. A soll gleich B sein, A soll 2, B soll 3 Summanden enthalten: dann können die einzelnen Summanden von B nicht die gleiche Grösse haben wie die einzelnen Summanden von A, sie können nicht *ἴσα κατὰ τὸ μέγεθος* sein. Im Zusammenhange unserer Stelle hat also der Ausdruck *ἄνισα κατὰ θἄτερα* nur die Eine Bedeutung: *ἄνισα μὲν κατὰ τὸ μέγεθος, ἴσα δὲ κατὰ τὸν ἀριθμόν*, d. h. der Tact A zerfällt in ebenso viele Theile wie der gleich grosse Tact B, aber die einzelnen Theile von A sind in ihrer Grösse von den einzelnen Theilen des Tactes B verschieden. Auf diese Weise unterscheiden sich:

d) Der *ποὺς ἑξάσημος δακτυλικὸς* [notes] und
σημ. σημ.

der *ποὺς ἑξάσημος ἰαμβικὸς* [notes]
σημ. σημ.

Denn der erstere hat so viel Semeia wie der zweite, nämlich 2, aber die beiden Semeia des ersten sind dreizeitige, dagegen ist von den beiden Semeia des zweiten das eine ein vierzeitiges, das andere ein zweizeitiges.

Wir haben uns oben genauer darüber ausgesprochen, weshalb wir die *διαίρεσις εἰς μέρη* von der Eintheilung des Tactes in seine Tacttheile, aber nicht von der *διαίρεσις ποδικὴ* zu verstehen haben. Eine andere Interpretation der Worte

διαίρεσις εἰς μέρη liegt zwar nicht so nahe, wie die oben von uns angenommene, aber sie ist doch nicht schlechthin abzuweisen, nämlich die, dass die *διαίρεσις εἰς μέρη* auf die Eintheilung des zusammengesetzten Tactes in seine *ἀσύνθετοι πόδες* zu beziehen sei. Wir würden dann in den angeführten vier Beispielen a) b) c) d) nicht die Zahl der Semeia, sondern die Zahl der Einzeltacte zu zählen haben; auch würden sie sich in diesem Falle etwas anders ordnen. Denn in die Kategorie 1) *κατὰ ἀμφότερα* würden jetzt nur die Beispiele b und c gehören (Zahl und Grösse der einfachen Tacte sind ungleich). Das Beispiel a dagegen würde in die Kategorie 2) *κατὰ θάτερα* gehören (die Zahl der einfachen Tacte ist gleich, die Grösse derselben ist ungleich, denn der *δεκάσημος παιωνικὸς* zerfällt in 2 einfache Tacte, den *τετράσημος* und *ἑξάσημος ἰαμβικός*). Das Beispiel d würden wir bei dieser Bedeutung von *διαίρεσις εἰς μέρη* streichen müssen, denn der *πούς ἑξάσημος ἰαμβικὸς* ist kein *σύνθετος*, kann deshalb auch nicht in *πόδες ἀσύνθετοι* zerfallen.

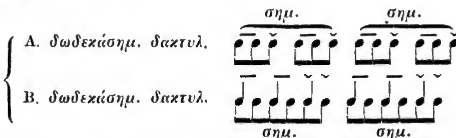
2. Διαφορὰ κατὰ σχῆμα.

Aristox. p. 36, 3: *Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ . . .* Ein zu *ᾖ* gehörendes Particip fehlt im cod. Vat. und Venet. Die prolambanomena des Psellus bieten als solches das Wort *τεταγμένα* dar: *Σχήματι δὲ ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ τεταγμένα.* Aber es steht keineswegs fest, dass diese Lesart des Psellus auch die alte genuine der Aristoxenischen Stelle ist.

Wir haben es bei dieser *διαφορὰ* zweier Tacte wieder wie bei der vorausgehenden mit „*τὸ αὐτὸ μέγεθος*" zu thun, also mit Tacten, die in ihrer Ausdehnung oder in der Zahl der in ihnen enthaltenen *χρόνοι πρῶτοι* gleich sind. Waren nun in der vorigen *διαφορὰ* die *μέρη* der beiden gleich grossen Tacte *ἄνισα κατὰ τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη* oder wenigstens *ἄνισα κατὰ τὰ μεγέθη*, so heisst es nun in der jetzt vorliegenden *διαφορᾷ*, dass die *μέρη* beider Tacte *τὰ αὐτὰ* sind. Also die gleich grossen Tacte haben auch *ἴσα μέρη*. Nur darin unterscheiden sich beide Tacte, dass ihre beiderseitigen *μέρη* „*μὴ ὡσαύτως ᾖ* . . ." Der Satz ist wie gesagt in den Aristoxenischen Handschriften lückenhaft. Wäre die Psellianische Ergänzung *τεταγμένα* die richtige, so würde der Sinn sein: zwei Tacte sind gleich gross, es sind ferner auch die Tacttheile des einen dieselben wie die Tacttheile des anderen, aber es sind diese Tacttheile in dem einen anders geordnet als in dem anderen — die

Tacte unterscheiden sich durch die Ordnung der Tacttheile. So viel ich auch überlege, will sich mir hierfür keine andere Erklärung geben, als dass ich dies auf die verschiedene Stellung der Tacttheile innerhalb des Tactes beziehe. Der Tact A hat die Tacttheile a und b, und dieselben Tacttheile a und b hat auch der Tact B, aber in dem Tacte A sind die Tacttheile so angeordnet „a, b“, in dem Tacte B dagegen so: „b, a“. Es würde also in die *διαφορὰ κατὰ σχῆμα* der Unterschied des Anapäst vom Dactylus, des Jonicus a minore vom Jonicus a maiore gehören u. s. w., also das, was die Metriker die *ἀντιπάθεια* oder *ἐναντιότης* verschiedener, zu demselben *γένος μετρικὸν* gehörender *εἴδη* nennen. Dagegen wäre an sich nichts zu erinnern. Leider steht es nur fest, dass die Theorie der Rhythmiker diesen Unterschied zwischen dem Anapäst und Dactylus u. s. w. als *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* bezeichnet, eine *διαφορά*, welche in dem Verzeichnisse der *ἑπτὰ ποδικαὶ διαφοραὶ* sowohl bei Aristoxenus wie bei Aristides unmittelbar auf die hier in Rede stehende *διαφορὰ κατὰ σχῆμα* folgt. Unmöglich kann daher diese *διαφορὰ κατὰ σχῆμα* dasselbe sein wie die *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν*, d. h. sie kann nicht dies bedeuten, dass gleich grosse Tacte derselben Tactart sich durch die verschiedene Ordnung des schweren und leichten Tacttheils unterscheiden. Es kann mithin das bei Psellus dem *μὴ ὡσαύτως ᾖ* hinzugefügte Wort *τεταγμένα* nicht das genuine des Aristoxenus sein. Wie es hierher gekommen, soll unten untersucht werden.

Man verlangt vielmehr an der leeren Stelle das Wort *διῃρημένα*. Zwei Tacte A und B haben dasselbe Megethos, die einzelnen Theile des einen sind gleich gross wie die des anderen (*ἴσα κατὰ τὰ μεγέθη* und deshalb natürlich auch *ἴσα κατὰ τὸν ἀριθμόν*), aber die einzelnen Theile des Tactes A haben eine andere *διαίρεσις* als die gleich grossen Theile des Tactes B.



Der Tact A ist 12zeitig, der Tact B auch — sie haben also gleiches Megethos; der Tact A zerfällt in 2 sechszeitige *μέρη* oder Semeia, der Tact B ebenfalls — sie sind also auch der Diairesis und der Tactart nach einander gleich. Aber es findet dennoch der Unterschied statt, dass jedes *σημεῖον* des

Tactes A „*μὴ ὡσαύτως ᾖ διῃρημένον*“ wie das gleich grosse *σημεῖον* im Tacte B: dort hat es eine *διαίρεσις* nach dem *λόγος ἴσος*, hier eine *διαίρεσις* nach dem *λόγος διπλάσιος*.

Dasselbe findet auch in folgendem Falle statt, den wir nach dem Gesagten nicht näher zu erörtern brauchen:

σημ. σημ. σημ.

A. *ὀκτωκαιδεκάσ. ἰαμβ.*

B. *ὀκτωκαιδεκάσ. ἰαμβ.*

σημ. σημ. σημ.

Etwas Anderes kann die *διαφορὰ κατὰ σχῆμα* nicht sein. Denn da wir sie auf die unter der *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* begriffene, entgegengesetzte Stellung der Tacttheile innerhalb des Tactes nicht beziehen dürfen, so bleibt keine andere als die von uns angegebene Weise übrig, wie Tacte von gleicher Grösse und von gleich grossen Tacttheilen doch noch in Beziehung auf eben diese Tacttheile eine Differenz zeigen können. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, dass wir hier bei dem Auffinden von Unterschieden Alles das auszuschliessen haben, was sich auf die *χρῆσις ῥυθμοποιίας* bezieht: es kommt hier lediglich auf die Tacte und Tacttheile an, in welche der *ῥυθμὸς καθ' αὑτὸν* zerfällt. Wenn aber die aus der Natur des Rhythmus selber hervorgehenden Unterschiede der Tacte vollständig aufgezählt werden sollen, dann darf der hier als *διαφορὰ κατὰ σχῆμα* bezeichnete Unterschied nicht fehlen. Zudem steht er mit der unmittelbar vorausgehenden *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν* im nächsten Zusammenhange.

Δ. κατὰ διαίρεσιν: zwei Tacte haben dieselbe Grösse, aber der eine Tact hat eine andere Diairesis in Tacttheile als der andere.

Δ. κατὰ σχῆμα: zwei Tacte haben dieselbe Grösse und zugleich dieselbe Diairesis in Tacttheile, aber die einzelnen Tacttheile des einen haben eine andere Diairesis als die Tacttheile des anderen.

In der Aristoxenischen Rhythmik kam ein Abschnitt vor, in welchem von den *σχήματα ποδικὰ* gehandelt wurde. Auf diesen verweist Aristox. p. 31, 23: *Ὃν δὲ τρόπον λήψεται τὸν πρῶτον χρόνον ἡ αἴσθησις, φανερὸν ἔσται ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων.* Hier wurde unter anderem dargelegt, auf welche Weise die Aisthesis den *χρόνος πρῶτος* fasst und festhält. Das kann unmöglich in dem Capitel von der *διαφορὰ κατὰ σχῆμα*, wie diese von Aristoxenus beschrieben wird, gestanden haben. Es müssen also die *σχήματα ποδικὰ* trotz

des gemeinsamen Namens **σχῆμα** etwas von der **διαφορὰ κατὰ σχῆμα** Verschiedenes sein. Wir werden später etwas dorthin Gehöriges berühren.

Anhang zu Cap. III u. IV.

Die Aristideische Quelle B über einfache und zusammengesetzte Tacte, Diairesis und Schema.

Die bisher vorgetragene Lehre des Aristoxenus, in der wir den getreuen Ausdruck der in der klassischen Zeit des Griechenthums geltenden Theorie und Praxis zu erblicken haben, ist in der Aristideischen Quelle B nicht unbedeutend verändert. Denn einmal statuirt die letztere der Lehre des Aristoxenus zuwider einen *ποὺς δίσημος*, sodann kennt sie nicht mehr die von Aristoxenus überlieferte Zerfällung der Tacte in zwei oder drei oder vier Tacttheile, sondern fasst die beiden Abschnitte des Tactes, welche sich durch die dem *λόγος* entsprechende *διαίρεσις ποδικὴ* ergeben, als die beiden *χρόνοι* oder *μέρη* des Tactes, als *ἄρσις* und *θέσις* auf.

Statt des Aristoxenischen Ausdruckes *ποὺς ἀσύνθετος* und *σύνθετος* wird hier *ποὺς* oder vielmehr *ῥυθμὸς ἁπλοῦς* (p. 51, 7; 61, 15; 62, 1) und *σύνθετος* gesagt. Den Gebrauch des Wortes *ποὺς* müssen wir für die Definition der sich hierauf beziehenden *διαφορὰ* p. 51, 7—10 voraussetzen (vgl. p. 51, 3); in der späteren Ausführung heisst es statt *ποὺς* überall *ῥυθμὸς*, was vielleicht dem Aristides, nicht seiner Quelle zuzuschreiben ist.

Jene Definition nun stimmt im Wesentlichen mit der Aristoxenischen überein, nur dass schon hier der *δίσημος ποὺς* seine Rolle zu spielen anfängt: *Συνθέσει ᾗ τοὺς μὲν ἁπλοῦς εἶναι συμβέβηκεν ὡς τοὺς δισήμους, τοὺς δὲ συνθέτους ὡς τοὺς δωδεκασήμους. ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς χρόνους ἀναλυόμενοι.* Der *ποὺς δίσημος*:

$\frac{2}{8}$ | ♪ ♪ |

kann in keine *πόδες* aufgelöst werden, denn alsdann müsste jeder seiner einzeitigen Bestandtheile schon für sich einen *ποὺς* bilden, wohl aber der *δωδεκάσημος*:

$\frac{12}{8}$ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ — 4 *πόδες*. $\frac{3}{2}$ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ — 3 *πόδες*.

Zu bemerken ist, dass die Conjunction *καὶ* in *οἱ καὶ εἰς πόδες ἀναλυόμενοι* nicht müssig steht. Die *σύνθετοι* werden nämlich ihr zufolge wie die *ἁπλοῖ* in *χρόνοι* d. i. Tacttheile eingetheilt, aber ausserdem auch in *πόδες*, was bei den *ἁπλοῖ* nicht der Fall ist. Sehen wir von dem angeführten Beispiele des *δίσημος* ab, so passt die Definition völlig auf den Aristoxenischen Begriff der *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι*. Nur die *ἀνάλυσις* der *σύνθετοι εἰς χρόνοι* kann die Quelle des Aristides nicht von den 2, 3 oder 4 *χρόνοι* des Aristoxenus verstanden haben. Entweder sind unter den *χρόνοι* die beiden Abtheilungen der *διαίρεσις ποδικὴ* zu verstehen (a), oder die *χρόνοι*, in welche die einzelnen *πόδες ἁπλοῖ* des *ποὺς σύνθετος* zerfallen (b):

(a)	χρόνος.		χρόνος.
	♪♪♪♪	♪♪♪♪	♪♪♪♪
(b)	χρ. | χρ.	χρ. | χρ.	χρ. | χρ.
	πούς.	πούς.	πους

Die weitere Ausführung der in dem Verzeichnisse der διαφοραὶ von den ἁπλοῖ und σύνθετοι gegebenen Definition ist ziemlich umfassend, p. 60, 16 — 62, 4. *) Sie schliesst sich sachlich zunächst an dasjenige an, was in unserer Quelle über das μέγεθος ποδῶν gesagt ist. Wir werden uns erinnern, dass dort zugleich die πόδες der epitritischen Scala mit aufgenommen waren, und dass ausserdem als kleinster Tact der δίσημος hingestellt war. Dies letztere beginnt nun für den Unterschied der ἁπλοῖ und σύνθετοι äusserst verhängnisvoll zu werden, zum grossen Nachtheile der Rhythmik, denn es wird in Folge dessen mit dem Gegensatze der πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι eine ähnliche Spielerei getrieben wie bei den alten Metrikern, welche den Jonicus in seiner gewöhnlichen Tactform — — ◡ ◡ oder ◡ ◡ — — einen σύνθετος, in seiner contrahirten Form als Molossus — — — einen ἁπλοῦς nennen; eben so den viersilbigen päonischen Tact — ◡ ◡ ◡ oder ◡ ◡ ◡ — einen σύνθετος, den dreisilbigen einen ἁπλοῦς, und endlich den aufgelösten viersilbigen πούς τετράσημος ◡ ◡ ◡ ◡ einen σύνθετος, den nicht aufgelösten 2 oder 3silbigen — —, — ◡ ◡, ◡ ◡ — einen ἁπλοῦς. Wer das δίσημον μέγεθος ◡ ◡ unter dem Namen ἡγεμὼν oder πυῤῥίχιος u. s. w. als kleinsten πούς anerkennt, nach dessen Theorie muss sich auch der viersilbige Jonicus und der einsilbige Päon in zwei πόδες, von denen einer der zweisilbige ἡγεμὼν ist, zerlegen, mithin unter die Kategorie der σύνθετοι gehören. Dagegen die lange Silbe, obwohl sie der Doppelkürze gleich steht, ist kein πούς, daher kann die dreisilbige Form des Jonicus und Päon — — — und — ◡ —, ◡ — — nicht in πόδες zerlegt werden, mithin sind dies keine σύνθετοι, sondern ἁπλοῖ. Man sieht, dass hierdurch die schöne alte Bedeutung der ἀσύνθετοι und σύνθετοι πόδες, wonach jene die Monopodieen, diese die Di-, Tri-, Tetra-, Penta- und Hexapodieen bezeichnen, gestört ist. Von wem mag diese garstige Verwirrung des Begriffes der σύνθετοι oder, was dasselbe ist, die Erhebung des zweizeitigen Pyrrhichios zum πούς herrühren? Dionysius von Halikarnass kennt sie bereits. Auch Hephästion berichtet uns misbilligend mit Bezug auf das aufgelöste ἀναπαιστικὸν

τίς ὅρεα βαθύκομα τάδ' ἐπέσυτο βροτῶν

„τινὲς αὐτὸ κατὰ πόδα διαιροῦντες πυῤῥιχιακὸν καλοῦσι. Τοῖς δὲ χαριεστέροις δοκεῖ ἀντισπαστικὸν εἶναι, ἀντὶ ἑκάστου ἀναπαίστου προκελευσματικοῦ παραλαμβανομένου κτλ.“ Hephästion gehört zu den besseren Metrikern, welche praktisch von der Existenz der Pyrrhichien nichts wissen wollen, sondern darin die Hälften des aufgelösten πούς τετράσημος erkennen. Den Pyrrhichius, den sie der Theorie nach statuiren, nehmen sie (wir reden von den besseren Metrikern, nicht von den schlechteren, zu denen die Quelle C des Aristides gehört) nur im Anfange eines ἀντισπαστικὸν (Hermanns pyrrhichische Basis) und am Versende als Stellvertreter eines Jambus mit συλλαβὴ ἀδιάφορος an (daher der Name παρίαμβος); in beiden Fällen ist aber der πούς nur dem Metrum, nicht dem Rhythmus nach ein zweizeitiger.

---

*) Von der unmittelbar vorausgehenden Partie p. 53, 14 — 60, 15, welche der Quelle C entlehnt ist, brauchen wir nach dem in der Einleitung darüber Angegebenen, zunächst nichts Weiteres zu sagen. Sie handelt ebenfalls von den ῥυθμοὶ oder πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι, aber in einem ganz anderen Sinne, der uns hier nichts angeht. Wir werden weiterhin näher auf sie eingehen.

Wir entwerfen den Anfang eines Verzeichnisses der *ἁπλοῖ* und *σύνθετοι πόδες* nach der von der Quelle bezüglich des *δίσημος* festgehaltenen Theorie.

1. *ἁπλοῦς δίσημ. δακτ.* ◡◡
2. — *τρίσημ. ἰαμβ.* —◡ ◡— ◡◡◡
3. *ἁπλοῦς τετράσ. δακτ.* —◡◡ ◡◡— ——
   σύνθετος τετράσ. δακτ. ◡◡|◡◡
4. *ἁπλοῦς πεντάσ. παιων.* —◡— ◡——
   σύνθετ. πεντάσ. παιων. —◡|◡◡ ◡◡|◡—
5. *ἁπλοῦς ἑξάσ. ἰαμβ.* ———
   σύνθετος ἑξάσ. ἰαμβ. ——|◡◡ ◡◡|——
6. — *ἑξάσ. δακτ.* —◡|—◡ ◡|◡——
7. — *ἑπτάσ. ἐπίτρ.* —◡|——
8. — *ὀκτάσ. δακτ.* —◡◡|—◡◡ ◡◡—|◡◡— ◡◡|◡◡|◡◡|◡◡
9. — *ἐννεάσ. ἰαμβ.* —◡|—◡|—◡ ◡—|◡—|◡—
10. — *δεκάσ. δακτ.* —◡—|—◡— —◡|◡◡|—◡|◡◡
    — *δεκάσ. παιων.* ——|——— (*ἐπιβατός*)

u. s. w.

In ähnlicher Weise, wie hier angegeben, waren in der Quelle B des Aristides die einzelnen Tacte durch Silbenschemata oder Noten ausgeführt, und zwar, wie aus dem Referate des Aristides erhellt, mit einer ziemlich ins Einzelne gehenden Beachtung der durch verschiedene Silbenwahl sich ergebenden Formen. Neben den akatalektischen war auch auf die katalektischen Formen Rücksicht genommen und bei den letzteren die Hinzufügung von kürzeren oder längeren Pausen nicht vergessen. Im Gegensatze zu den Gewährsmännern der Quelle C (den *συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν*) nennt Aristides die Vertreter der in Rede stehenden Theorie „*χωρίζοντες*". Darf hieraus geschlossen werden, dass in seiner Quelle die Beispiele der *ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* nicht durch metrische Schemata, sondern nur durch Noten (Instrumentalnoten) wie beim Anonymus ausgeführt waren, z. B.

σύνθετος δεκάσημος δακτυλικός (vgl. Anon. §. 101, Frg. p. 70).

⊢ L F C F C

C F F F F F L F

F Λ Γ L F C F C

⊢ Λ Γ L F C F L

Wir verfolgen nun im Einzelnen, was Aristides von dieser Theorie der *χωρίζοντες* berichtet.

Ἀρξάμενοι γὰρ ἀπὸ τοῦ δισήμου συντιθέασιν ἀριθμοὺς μέχρι τῶν συνθέτων ῥυθμῶν. Sie setzen Zahlen zusammen (z. B. 2 aus 1 + 1, 3 aus 2 + 1, 4 aus 2 + 2, 5 aus 3 + 2 u. s. w.), von dem *δίσημος πούς* anfangend, bis sie in die Kategorie der *σύνθετοι πόδες* hinein kommen. Dass die „Zahlen" keine unbenannte, sondern nach *χρόνοι πρῶτοι* benannte Zahlen sind, welche die Grösse der Tacte ausdrücken, ergibt

der Zusammenhang. *Ῥυθμοὶ* steht hier überall an Stelle des Aristoxenischen *πόδες*. *Μέχρι* schliesst die *σύνθετοι* mit ein, vgl. p. 49, 19 *μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος*.

Καὶ τούτους κατὰ τοὺς προειρημένους σχηματίζοντες λόγους ἴσον τε καὶ διπλάσιον, ἡμιόλιόν τε καὶ ἐπίτριτον [καὶ] τοὺς μὲν ἀπὸ θέσεως, τοὺς δὲ ἀπὸ ἄρσεως καὶ τούτους μὲν ἀπὸ μακρῶν, τοὺς δὲ ἀπὸ βραχειῶν συντιθέασι. Das Pronomen *τούτους* bezieht sich nicht auf *συνθέτων ῥυθμῶν*, sondern auf *ἀριθμοὺς*, vgl. im vorigen Satze *συντιθέασιν ἀριθμοὺς*, hier *τούτους σχηματίζοντες ... συντιθέασι*, so wie unten p. 61, 13 *ἀριθμὸν ... καὶ μερίζουσι τοῦτον εἰς σχήματα ῥυθμικά*. Es sind unter den *ἀριθμοὶ* die *δυὰς*, *τριὰς*, *τετρὰς*, *ὀκτὰς*, *δεκὰς* u. s. w. verstanden d. h. *πούς δίσημος*, *τρίσημος*, *τετράσημος*, *δεκάσημος*. Das geht aus dem Folgenden zweifellos hervor, wo das Gesagte an dem Beispiele des *δεκάσημος πούς* näher erläutert wird. Dieser *δεκάσημος πούς* wird hier nämlich durch *δεκὰς* und *ἀριθμὸς* bezeichnet (daneben auch *τὸν δεκάσημον*), ebenso heissen dort auch die *μεγέθη*, aus denen er „zusammengesetzt wird (*συντίθεσθαι τὸν δεκάσημον, συνεστάναι τὸν δεκάσημον*)“ „*δυὰς*,“ „*ὀκτὰς*“ u. s. w. — Dem Sinne nach also müssen wir *ἀριθμοὺς* und *τούτους* durch Tactgrössen oder schlechtweg durch Tacte übersetzen. „Und die Tacte nach den im Vorausgehenden besprochenen *λόγοι ποδικοὶ* 1:1, 2:1, 3:2, 4:3 gliedernd (in ein rhythmisches Schema bringend, *εἰς σχήματα ῥυθμικὰ μερίζειν*) setzen sie dieselben zusammen, indem sie bald mit der *θέσις*, bald mit der *ἄρσις*, bald mit Längen, bald mit Kürzen anfangen.“ Meine Fragmentenausgabe der Rhythmiker zieht, von Meibom abweichend, die Worte *καὶ τούτους ... ἡμιόλιόν τε καὶ ἐπίτριτον* zum vorausgehenden Satze mit einem Punctum hinter *ἐπίτριτον* (dies thut nachträglich auch Cäsar). Doch lässt sich diese Interpunction nicht halten. Denn wer wollte wohl einen solchen Satz bilden: *ἀρξάμενοι γὰρ ἀπὸ δισήμου συντιθέασιν ἀριθμοὺς μέχρι τῶν συνθέτων ῥυθμῶν (καὶ τούτους) κατὰ τοὺς προειρημένους σχηματίζοντες λόγους. καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ θέσεως, τοὺς δὲ ἀπὸ ἄρσεως καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ μακρῶν, τοὺς δὲ ἀπὸ βραχειῶν συντιθέασι.* Jedermann würde (— die beiden Participien sind ja nicht coordinirt —) *καὶ τούτους* als höchst überflüssig und hässlich weglassen, zumal da es nur zu Misverständnissen Anlass gibt (G. Hermann z. B. hat dieses *τούτους* wegen das Particip *σχηματίζοντες* nicht auf *ἀριθμοὺς*, sondern auf *συνθέτων ῥυθμῶν* bezogen). Entweder streiche man *καὶ τούτους* oder das auf *ἐπίτριτον* folgende *καὶ* mit Beibehaltung der alten Interpunction. Wir haben das letztere gethan. — Es ist noch zu bemerken, dass *τοὺς μὲν* (sc. *ἀριθμοὺς*) *ἀπὸ θέσεως, τοὺς δὲ ἀπὸ ἄρσεως* nicht so zu verstehen ist, als ob die *χωρίζοντες* einige bestimmte *ἀριθμοὶ*, etwa die *τριὰς*, *πεντὰς* (d. i. *πούς τρίσημος, τετράσημος, πεντάσημος*) u. drgl. mit der *ἄρσις*, andere *ἀριθμοὶ* dagegen, etwa die *τετρὰς* oder *ἑπτὰς*, mit der *θέσις* begonnen hätten, sondern *τοὺς μὲν ... τοὺς δὲ* ist ganz allgemein zu fassen, auch ein und derselbe *ἀριθμὸς* oder ein und dasselbe *μέγεθος ποδῶν* kann einmal mit der *ἄρσις*, das andere Mal mit der *θέσις* anfangen z. B. das *ἐννεάσημον*:

— ◡ — ◡ — ◡

und ◡ — ◡ — ◡ —

Der Gegensatz „*ἀπὸ μακρῶν*“ und „*ἀπὸ βραχειῶν*“ wird zwar häufig mit dem Gegensatze „*ἀπὸ θέσεως*“ und „*ἀπὸ ἄρσεως*“ zusammenfallen, aber nicht immer, zumal wenn als Beispiele nicht metrische Schemata, sondern wie beim Anonymus Instrumental-Noten genommen waren. Dass wir bei *μακρὰ* und *βραχεῖα* keineswegs an eine *μακρὰ* und *βραχεῖα*

συλλαβὴ zu denken genöthigt sind, zeigt der Anonym. Frg. p. 69, 9 ff., 15 ff., wonach auch die für die Instrumental-Noten gebrauchten Zeichen – ⌙ ⊔ ⊔⊔ *μακρὰ δίχρονος, μακρὰ τρίχρονος, μακρὰ τετράχρονος* u. s. w. genannt werden. Ausgegangen ist dieser Name freilich von der Vocalmusik, da der Etymologie nach *συλλαβὴ* zu ergänzen ist. Mit *θέσις* oder *ἄρσις* kann sowohl der *ποὺς ἁπλοῦς* wie der *σύνθετος* anlauten; im letzteren Falle ist unter *θέσις* und *ἄρσις* der anlautende Tacttheil des ersten der *πόδες ἁπλοῖ* gemeint, aus welchen der *σύνθετος* zusammengesetzt ist.

Καὶ ἔτι τοὺς μὲν ἐκ πασῶν βραχειῶν, τοὺς δὲ ἐκ μακρῶν, τοὺς δὲ ἀναμὶξ ἀποτελοῦσιν πλεοναζουσῶν ἢ μακρῶν ἢ βραχειῶν ἢ δι' ὁμοίων χρόνων ἢ δι' ἀνομοίων τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσιν ἀνταποδιδόντες· καὶ τοὺς μὲν ὁλοκλήρους, τοὺς δὲ ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων. Und ferner füllen sie dieselben, den schweren Tacttheilen die leichten entweder durch gleiche oder durch ungleiche Silbenzeiten zuertheilend, theils mit lauter Kürzen, theils mit lauter Längen, theils mit gemischten Zeiten aus, wo dann bald die Längen bald die Kürzen vorwiegen, — und theils durch lauter Noten, theils durch Annahme von ein- und zweizeitigen Pausen. Bei dem Anonym. p. 70 sind in den *πόδες τετράσημοι* die *θέσεις* den *ἄρσεις δι' ὁμοίων χρόνων* zuertheilt;

⊢ Γ L̇ Ḟ   ⊢ Γ Γ̇ Ḟ
ἄ. ϑ. ἄ. ϑ.

in den *ἑξάσημοι* §. 101 „*δι' ἀνομοίων*"

L ⊐ ⟨   ⊔ Ꮀ ⟨
ϑ. ἄ. ϑ. ἄ.

Die *πόδες* dieser beiden Beispiele sind sämmtlich *ὁλόκληροι*, ebenso auch die *ἑξάσημοι* §. 97 und der vierte *δεκάσημος* §. 101:

⟨̇ F F F F Γ̇ F L F,

Alle übrigen Beispiele des Anonymus haben Pausen, und zwar haben die beiden *δωδεκάσημοι* §. 99 und die drei *δεκάσημοι* §. 101 einzeitige Pausen (*λείμματα* Λ), die vier *δωδεκάσημοι* §. 98 zugleich ein- und zweizeitige Pausen (*προσθέσεις* Λ̄). Wir sehen hier, dass die Pausen nicht bloss am Ende, sondern auch in der Mitte, sogar am Anfange eines anlautenden *ποὺς ἁπλοῦς* stehen (z. B. in jedem dritten *ποὺς ἁπλοῦς* der vier *δωδεκάσημοι* §. 98).

Dass zu den Worten *καὶ τοὺς μὲν ὁλοκλήρους, τοὺς δὲ ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων* das Verbum *ἀποτελοῦσιν* hinzuzunehmen ist, ist nicht störend. Aber sehr störend ist der Ausdruck im Anfange der folgenden Worte *ἐν οἷς καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους παραλαμβάνουσι.* Ich möchte hinter *ἐν* eine Lücke von ein paar Buchstaben annehmen *ἐν (γὰρ τούτ)οις* und dies *τούτοις* mit dem *καὶ τούτους* unseres zweiten Satzes identificiren.

ἐν (γὰρ τούτ)οις καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους παραλαμβάνουσι. κενὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ· λεῖμμα δὲ ῥυθμῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος· πρόσθεσις δὲ χρόνος κενὸς μακρὸς, ἐλαχίστου διπλασίων. Warum ist zu *λεῖμμα* noch ein scheinbar überflüssiges *ἐν ῥυθμῷ* hinzugesetzt? Ueber die Pausen s. Th. II. Man sollte denken, dem Ende fehlte etwas, nämlich *ἢ τριπλασίων ἢ τετραπλασίων*, denn der *χρόνος κενὸς δίσημος* ist nicht der einzige *κενὸς μακρός*.

Das Bisherige bezog sich sowohl auf die *ἁπλοῖ* wie die *σύνθετοι*, das Folgende geht auf die *σύνθετοι* allein. „Und ferner machen sie die zusammengesetzten Tacte auf diese Weise. Sie nehmen die ganze Zahlengrösse (d. i. die das Megethos des jedesmaligen zusammengesetzten Tactes bezeichnet) und theilen sie in rhythmische Schemata. Und wenn diese Schemata ein Verhältnis darbieten, welches die Tacttheile der einfachen Tacte einhalten, dann wird das Schema für ein errhythmisches erklärt. Wenn nicht, so nehmen sie ein anderes Schema an, bis die Diairesis des (zusammengesetzten) Tactes auf *λόγοι ῥυθμικοὶ* trifft."

„Zum Beispiel sollen bei dem zehnzeitigen Megethos (*δεκὰς*) die zum Vorhandensein eines Rhythmus nothwendigen Schemata betrachtet werden." Wir geben hier erläuternd zuerst die Zahl der Chronoi protoi an, durch kurze Silben ausgedrückt. Nach der Aristoxenischen Scala haben wir es hier so zu machen:

(1) ∪|∪∪∪∪∪∪∪∪∪
(2) ∪∪|∪∪∪∪∪∪∪∪
(3) ∪∪∪|∪∪∪∪∪∪∪
(4) ∪∪∪∪|∪∪∪∪∪∪
(5) ∪∪∪∪∪|∪∪∪∪∪

Erstens: 1 + 9 ergibt keine *διαίρεσις ποδική*. Zweitens: 2 + 8 ebenfalls nicht. Drittens: 3 + 7 wiederum nicht. Denn die durch diese drei Diairesen sich ergebenden Verhältnisse 1 : 9, 1 : 4, 3 : 7 sind keine *λόγοι ποδικοί*. Viertens: 4 + 6 ergibt eine Diairesis im *λόγος παιωνικός* (2 : 3). Fünftens: 5 + 5 ergibt eine Diairesis im *λόγος δακτυλικός*. — Dies Verfahren des Aristoxenus wird auch von unseren „*χωρίζοντες*" zu Grunde gelegt, denn es wird zwar nicht die erste, wohl aber die zweite dieser fünf Diairesen in der hier angegebenen Ordnung angenommen. Mit dieser beginnen wir.

(2) „Aus 2 und 8 wird sich kein Tact ergeben, denn der *λόγος* 1 : 4 ist nicht errythmisch" (derselben Ausdrucksweise bedient sich Aristoxenus). „Ich theile die 8 in 3 + 5:

2 3 5
∪∪|∪∪∪|∪∪∪∪∪.

Auch so ergibt sich kein rhythmischer *λόγος*. Ich theile die 5 in 3 + 2:

2 3 3 2
∪∪|∪∪∪|∪∪∪|∪∪.

Dann sage ich: jede 3 steht zu jeder 2 im *λόγος ἡμιόλιος*, so dass also hierdurch der zehnzeitige Tact zusammengesetzt ist." Nach der Art zu urtheilen, wie hier unsere Quelle schrittweise immer zwei oder drei *χρόνοι πρῶτοι* weiter geht, ist folgende Silben- oder *φθόγγοι*-Beschaffenheit der *δεκὰς* vorauszusetzen:

∪∪|∪—|—∪|∪∪

wie in der ersten Reihe des päonischen Tetrameters Aristoph. Georg. p. 162:

ἐν ἀγορᾷ | δ' αὖ πλάτανον ‖ εὖ διαφυ- | τεύσομεν ‖

(3) „Ich theile die 10 in 3 + 7. Das Verhältnis dieser Zahlen wird kein errhythmisches sein. Ich theile die 7 in 3 + 4:

3 3 4
∪∪∪|∪∪∪|∪∪∪∪.

Dann entsteht das epitritische Verhältnis. Daraus, sage ich, kann der zehnzeitige Tact bestehn." Die Silbenbeschaffenheit der *μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου* muss hiernach folgende sein:

⏑ —| ⏑ —| ⏑ ⏖

d. i ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩. |

(4) „Ich theile die 10 in 4 + 6. Dann hat sich ein rhythmischer *λόγος ἡμιόλιος* hergestellt:

4 | 6
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

d. i. — — | — — —, der Päon epibatus.

(5) „Ich theile ein in 2 fünfzeitige Zeitgrössen:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

Stellen sich diese fünfzeitigen Zeitgrössen als *ἁπλοῖ* dar

— ⏑ — | — ⏑ —,

so werden sie das gerade Tactverhältnis bilden. Stellen sie sich als *σύνθετοι* dar:

⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ ⏑
oder — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑,

so mache ich es wie bei der früheren Diairesis (2), um das rhythmische Schema des zusammengesetzten *δεκάσημος* anzugeben, d. h. ich theile die beiden 5zeitigen Megethe der *δεκὰς* in je 2 *ἁπλοῖ πόδες*, so dass dann der ganze zehnzeitige Tact nicht aus 2, sondern aus vier *ἁπλοῖ* besteht:

		πούς	πούς
πούς σύνθετος	aus 2 *ἁπλοῖ πόδες*	— ⏑ —	— ⏑ —
	aus 4 *ἁπλοῖ πόδες*	— ⏑ | ⏑ ⏑	— ⏑ | ⏑ ⏑
		π. | π.	π. | π.

Unmittelbar an die *διαφορὰ τῶν ἁπλῶν καὶ συνθέτων ποδῶν* schliesst Aristides die *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν*, von welcher wir bei ihm im Verzeichnisse der 7 *διαφοραὶ* p. 51, 15 ff. die Definition lesen: *πέμπτη δέ ἐστιν ἡ κατὰ διαίρεσιν ποιάν, ὅταν ποικίλως διαιρουμένων τῶν συνθέτων ποικίλως τοὺς ἁπλοῦς γίνεσθαι συμβαίνῃ.* Nach Aristoxenus fallen dieser *διαφορὰ* diejenigen Tacte anheim, welche ein und dasselbe Megethos haben, aber sich durch das Tactgeschlecht unterscheiden, oder wie es Aristoxenus in seiner Definition ausdrückt, welche sich durch verschiedene Grösse ihrer Tacttheile oder auch zugleich durch verschiedene Grösse und verschiedene Anzahl ihrer Tacttheile unterscheiden, z. B. der *πούς δεκάσημος*

	σημεῖον	σημεῖον
δακτυλικός:	— ⏑ —	— ⏑ —
παιωνικός:	— | —	— — | —
	σ. | σ.	σημ. | σημ.

In ihrem Resultate stimmt die von Aristides d. h. seiner Quelle B gegebene Definition mit dieser Aristoxenischen überein, nur dass die letztere nicht von der Diairesis in 2, 3 oder 4 *σημεῖα* redet, sondern von der Diairesis der *σύνθετοι* in die *ἁπλοῖ*. Der *πούς σύνθετος δεκάσημος δακτυλικὸς*

πούς | πούς
— ⏑ — | — ⏑ —

zerfällt in zwei fünfzeitige *πόδες ἁπλοῖ*, der *πούς σύνθετος δεκάσημος παιωνικὸς*

πούς | πούς
— — | — — —

zerfällt in 2 *πόδες ἁπλοῖ*, wenn davon der eine vierzeitig, der andere sechszeitig ist. Ebenso unterscheidet sich der *δωδεκάσημος δακτυλικὸς* von dem *δωδεκάσημος ἰαμβικὸς* nach dieser Aristideischen Definition in Beziehung auf die *διαίρεσις* dadurch, dass der erstere in 4 *ἁπλοῖ τρίσημοι*, der letztere in 3 *ἁπλοῖ τετράσημοι* zerfällt:

πούς π. π. πούς — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪   πούς π. πούς — ∪ ∪ | ∪ ∪ | — ∪ ∪.

Auch die *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν* im Aristoxenischen Sinne bedingt für die *σύνθετοι* eine verschiedene *διαίρεσις* in verschiedene *ἁπλοῖ*, theils dem Megethos der *ἁπλοῖ*, theils dem Megethos und zugleich der Zahl der *ἁπλοῖ* nach; ist dies Moment der begrifflichen Verschiedenheit nicht durch den Wortlaut der Aristoxenischen Definition ausgedrückt, so wird doch die spätere (uns nicht mehr erhaltene) Ausführung dieser Definition dies allerdings wichtige Moment nicht unberücksichtigt gelassen haben. Darin aber ist die Aristoxenische Definition genauer, dass er diese *διαφορὰ* nicht wie Aristides bloss auf die *σύνθετοι* bezieht. Es gehören zwar die meisten hier in Betracht kommenden *πόδες* in die Klasse der *σύνθετοι*, aber doch nicht alle, denn durch dieselbe *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν* unterscheidet sich, wie wir S. 48 gesehen, auch der *ἀσύνθετος ἑξάσημος* — — — oder — — ∪ ∪ vom *σύνθετος ἑξάσημος* — ∪ — ∪.

Durch die *διαφορὰ κατὰ τὸ σχῆμα* unterscheiden sich zufolge der Aristoxenischen Definition diejenigen Tacte, welche nicht nur dasselbe *μέγεθος*, sondern auch dasselbe *γένος*, also auch dieselbe Grösse und Anzahl der Tacttheile haben, aber durch die Tactart, welcher die einzelnen Tacttheile, als *πόδες ἁπλοῖ* betrachtet, angehören, verschieden sind, z. B.

δωδεκάσ. δακτ. { — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪
— — ∪ ∪ | — — ∪ ∪.

Ob dies auch die Aristideische Quelle B unter der *διαφορὰ κατὰ σχῆμα* versteht, lässt sich nicht mehr erkennen, denn hier lautet die Definition p. 51, 4: *Ἕκτη ἡ κατὰ τὸ σχῆμα τὸ ἐκ τῆς διαιρέσεως ἀποτελούμενον.* Sollte sie mit der Aristideischen Definition in analoger Weise übereinkommen, wie die Aristideische mit der Aristoxenischen *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν*, so müsste sie etwa lauten: *Ἕκτη ἡ κατὰ τὸ σχῆμα τῶν ἁπλῶν τὸ ἐκ τῆς τοῦ συνθέτου διαιρέσεως ἀποτελούμενον.*

Fünftes Capitel.

Der Auftact. Die secundären Tactarten.

(*Διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν.*)

Die moderne Theorie stellt den Satz auf, dass der Tact stets mit einem schweren Tacttheile beginnt und auf den leichten Tacttheil ausgeht. Es kommt nun aber überaus häufig vor, dass ein Musikstück oder ein grösserer oder kleinerer Abschnitt eines Musikstückes, eine Periode, ein Vorder- oder Nachsatz der Periode nicht mit dem schweren, sondern mit dem leichten Tacttheile anfängt. Von einem solchen zu Anfang des Ganzen stehenden leichten Tacttheile sagen wir, er sei

ein Auftact, und sondern ihn theoretisch von dem darauf folgenden, mit dem schweren Tacttheile anhebenden Tacte als einen isolirt für sich stehenden Tacttheil ab. Trifft es sich, dass im Fortgange der Composition eine neue musikalische Periode, ein periodischer Vorder- oder Nachsatz mit dem leichten Tacttheile anhebt, so wird dieser mit dem schweren Tacttheile, welcher die vorausgehende Periode oder den vorausgehenden periodischen Satz schliesst, zu einer Tacteinheit zusammengefasst. Hiernach richtet sich in unserer Notirung der Composition die Abgrenzung der Tacte durch Tactstriche; unser Tactstrich ist das Zeichen, dass die auf ihn folgende erste Note zum schweren Tacttheile gehört. Selbstverständlich ist dies Alles nur theoretisch, denn in der Praxis der musikalischen Ausführung wird der zu Anfang stehende leichte Tacttheil keineswegs von dem schweren Tacttheile des folgenden Tactes gesondert.

Die antike Theorie redet nicht vom Auftacte. Sie sondert den anfangenden leichten Tacttheil nicht vom folgenden schweren Tacttheile ab, sondern der Praxis folgend fasst sie ihn mit dem folgenden schweren Tacttheile zu einem einheitlichen Tacte zusammen. So kommt es, dass sie nicht wie die moderne Rhythmik bloss solche Tacte kennt, die mit dem schweren Tacttheile beginnen, sondern auch mit dem leichten Tacttheile anhebende Tacte. So stehen in der antiken Theorie zwei Kategorieen entgegen, die der modernen Theorie fremd sind. Ein Tact hat entweder den schweren Tacttheil zum ersten, den leichten zum zweiten Semeion, oder umgekehrt den leichten Tacttheil zum ersten, den schweren zum zweiten Semeion. Zwei Tacte können sich in Beziehung auf Tactart, Tactgrösse und in Beziehung auf die rhythmische Beschaffenheit der einzelnen Tacttheile gleich sein, und doch unterscheiden sie sich dadurch, dass in dem einen der schwere, in dem anderen der leichte Tacttheil vorangeht. Die moderne Theorie ist einfacher und abstracter, indem sie diese Kategorieen nicht als besondere Tactformen unterscheidet. Die alte Theorie ist verwickelter, macht eine grössere Mannigfaltigkeit der Nomenclatur nothwendig und führt, wie wir weiter unten sehen werden, zu manchen mislichen Consequenzen, aber sie trägt zugleich den in der Praxis nun einmal thatsächlich bestehenden rhythmischen Formen grössere Rücksicht, zumal der Gegensatz dieser Formen für das Alterthum von grösserer ethischer Bedeutung war, als in der modernen Musik. Das antike Kunstgefühl spricht sich über die ethische Wirkung dieser beiden verschiedenen Tactformen folgendermassen aus: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες*

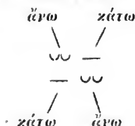
τὴν διάνοιαν· οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες, τεταραγμένοι. Aristid. 63, 16. In ähnlicher Weise drückt sich Aristides mit Bezug auf den metrischen Ausdruck dieser beiden Tactformen aus.

Auch wir Modernen empfinden in dem Gegensatze der mit dem schweren und der mit dem leichten Tacttheile beginnenden musikalischen Sätze etwas Aehnliches, aber unsere moderne Musik wendet eine solche Menge der effectreichsten Kunstmittel an, dass unter der Gewalt derselben die Wirkung jener einfachen Tactunterschiede für uns viel weniger als in der antiken Musik hervortritt.

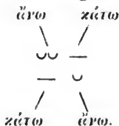
Den in der verschiedenen Stellung der Tacttheile beruhenden Unterschied der Tacte nennt Aristoxenus die *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* p. 36, 5. Er definirt dieselbe zunächst folgendermassen:

Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων (sc. *οἱ πόδες*) *οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες·*

Auf diese Weise unterscheidet sich der Dactylus vom Anapäst:



Es haben diese beiden Tacte immer ihren leichten Tacttheil in Beziehung zum schweren auf der entgegengesetzten Seite liegen. Ebenso der Trochäus vom Jambus, der Jonicus a maiore vom Jonicus a minore. Man könnte nun aber sagen, dass auf dieselbe Weise auch solche Tacte, welche verschiedene Grösse und verschiedene Tactart haben, sich von einander unterscheiden, z. B. der dreizeitige vom vierzeitigen:



Auf solche ungleiche Tacte aber will weder die antike Theorie der Metriker noch die der Rythmiker die in Rede stehende *διαφορὰ* angewandt wissen, und deshalb setzt Aristoxenus jenen Worten hinzu:

ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν

„die Tacte, auf welche sich diese *διαφορὰ* bezieht, müssen gleich sein.“ Freilich können sie nicht völlig gleich sein,

dies würde ein Widerspruch mit der These sein, dass sie eben in der *ἀντίθεσις* der Tacttheile differiren, und Aristoxenus ist accurat genug, dies nicht unerwähnt zu lassen. Die Worte, in welchen er dies sagt, sind freilich corrupt. Wir fügen sie zunächst in der von uns emendirten Weise hinzu:

ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἀνίσως δὲ ἔχουσι τὸν ἄνω χρόνον καὶ τὸν κάτω τεταγμένους.

In der Handschrift sind sie folgendermassen überliefert:

ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἄνισον δὲ ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω. *)

Das würde einen ganz anderen Sinn geben: diese *διαφορὰ* wird stattfinden in Tacten, welche einander gleich sind, in denen aber der schwere Tacttheil dem leichten nicht gleich ist. Der schwere Tacttheil ist dem leichten gleich in den Tacten des geraden Geschlechtes (Dactylus, Anapäst). Auf solche Tacte würde sich also die Diaphora der Antithesis nicht beziehen. Ungleich aber ist der leichte Tacttheil dem schweren in den Tacten der beiden ungeraden Tactarten, im Trochäus, Jambus, Jonicus, Päon. Nur auf diese, nicht aber auf Dactylus und Anapäst sollte sich also nach Aristoxenus die *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* beziehen! Da würde ja Aristoxenus, wenn dies wirklich seine Ansicht wäre, einen gar wunderlichen Satz aufstellen. Die Metriker lassen den durch die verschiedene Stellung der Tacttheile bedingten Gegensatz nicht minder für das vierzeitige, wie für das drei- und sechszeitige *γένος* gelten, und gerade auf Grund dieses Gegensatzes scheiden sie jedes dieser *γένη* in die *εἴδη*: das vierzeitige *γένος* in Dactylen und Anapäste, das dreizeitige in Trochäen und Jamben — bloss für das fünfzeitige *γένος* nehmen sie wegen der Seltenheit der Bacchien keinen derartigen Unterschied in *εἴδη* an. Das ist Alles ausserordentlich plausibel und betrifft die eigentlich rhythmischen Verhältnisse der Metra. Und Aristoxenus, der in der Darlegung der rhythmischen Verhältnisse seine Sätze gewiss nicht minder der Vocalmusik (also der Metrik) entnimmt, als der Instrumentalmusik, Aristoxenus sollte so eigensinnig sein, den Unterschied der Antithesis nur für die

---

*) In der Handschrift des Psellus ist diese siebente *διαφορὰ* ausgelassen, am Ende der vorausgehenden, sechsten *διαφορὰ κατὰ τὸ σχῆμα* ist, wie man sich erinnern wird, das bei Aristoxenus selber fehlende Wort *τεταγμένα* hinzugesetzt. Vielleicht ist diese auffallende Erscheinung so zu erklären, dass bei Psellus oder in seinem Originale geschrieben stand: *σχήματι δὲ ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ (ἀντιθέσει δὲ . . . .) τεταγμένα*, *τεταγμένα* oder *τεταγμένους*, wie es ursprünglich geheissen haben mag, ist dann zu *ὡσαύτως ᾖ* hinzugetreten.

ungraden Tacte, für Trochäen und Jamben, für Jonici a minore und a maiore, für Päonen und Bacchien aufzustellen, aber nicht für die graden Tacte, für Dactylen und Anapäste? Seine Worte, wie sie handschriftlich überliefert sind, lassen allerdings keinen anderen Sinn zu als diesen, obwohl uns auch dies wunderlich vorkommt, dass er, statt zu sagen: *ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς καὶ παιωνικοῖς*, jene ausserordentlich weitläufige Umschreibung *ἐν τοῖς ἴσοις μὲν, ἄνισον δὲ ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω* angewandt haben sollte? Wozu sollen namentlich, wenn dies wirklich der Sinn sein soll, die Worte *ἐν τοῖς ἴσοις μὲν* dienen? Die sind ja ganz und gar störend; ein blosses *ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἄνισον ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω* wäre ja viel klarer!

Für die beiden kleinsten der einfachen unzusammengesetzten Tacte ergeben sich hiernach folgende vier *εἴδη*:

1) *πόδες τρίσημοι*

ἀπὸ θέσεως: τροχαῖοι ἢ χορεῖοι

ἀπ' ἄρσεως: ἴαμβοι

2) *πόδες τετράσημοι*

ἀπὸ θέσεως: δάκτυλοι
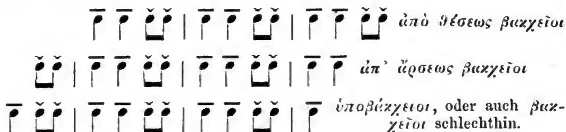
ἀπ' ἄρσεως: ἀνάπαιστοι

Die Namen *τροχαῖοι* oder *χορεῖοι*, *ἴαμβοι*, *δάκτυλοι*, *ἀνάπαιστοι* gehören wohl zu den ältesten rhythmischen Termini technici. Sie werden nicht bloss für die Metra gebraucht, sondern gehören auch recht eigentlich der Rhythmik an, obwohl die uns erhaltenen Fragmente des Aristoxenus nicht viel Gelegenheit bieten, sie zu gebrauchen. Der Name *τροχαῖος* findet sich als Bezeichnung eines „*ῥυθμός*“ Aristox. ap. Porphyr. ad Ptol. p. 256 (muss hier aber vielleicht *τροχαϊκὸς* heissen, vgl. S. 3), der Name *χορεῖος*, welcher in der Sprache der Rhythmiker mit dem Namen *τροχαῖος* ganz und gar gleichbedeutend ist, bei Aristox. p. 34, 16. — Es bleibt übrigens immer eine Inconsequenz, dass für die *τρίσημοι* der Name des *εἶδος ἀπ' ἄρσεως*, für die *τετράσημοι* umgekehrt der Name des *εἶδος ἀπὸ θέσεως* die allgemeine Benennung *ἰαμβικὸν*, *δακτυλικὸν* gewährt hat, und zeigt, wie wenig es ein für die Theorie der griechischen Rhythmik feststehender Begriff ist, dass der Tact eigentlich mit dem schweren Tacttheile anheben musste.

3) πόδες ἑξάσημοι ἰαμβικοί



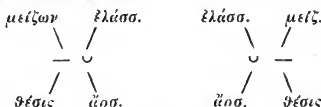
Die bei den uns erhaltenen Metrikern üblichen Namen ἰωνικοὶ ἀπὸ μείζονος und ἰωνικοὶ ἀπ' ἐλάσσονος scheinen der Kunstsprache der Rhythmiker und Musiker ganz fremd gewesen zu sein. Ohnehin kann jene Bezeichnung ἰωνικοὶ πόδες nicht vor der Zeit des Sotades aufgekommen sein. Früher wurden sie, wie es scheint, βακχεῖοι genannt. Dieser Name kommt bei den aus ältester Quelle schöpfenden Metrikern für den ionicus a minore vor und ist dem Gebrauche dieses Rhythmus in den Dionysischen und Demetrischen Cultusgesängen entsprechend gewählt. Den ionicus a maiore scheint die ältere Zeit nicht viel benutzt zu haben, und schwerlich hatte sich eine andere Bezeichnung dafür geltend gemacht, als eben der für den $\frac{6}{8}$ Tact gemeinsame Name βακχεῖος. Bei Aristid. p. 56, 13; 58; 60, 6 wird sowohl der Choriamb — ∪ ∪ —, wie der Antispast ∪ — — ∪ βακχεῖος genannt, der eine βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου, der andere βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου. Schol. B ad Heph. cap. 3 kommt die ähnliche Bezeichnung βακχεῖος κατὰ τροχαῖον (— ∪ ∪ —), βακχεῖος κατὰ ἴαμβον (∪ — — ∪) und für den Choriamb ausserdem auch noch der Name ὑποβάκχειος vor. Manche aus choriambischen Silbengruppen bestehenden Verse erwecken in uns hauptsächlich wegen ihrer Verbindung mit Ionici a minore die Ueberzeugung, als ob sie mit diesen in einem gemeinsamen Rhythmus (dem $\frac{3}{4}$ Tacte) gehalten wären.



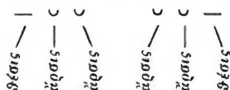
Dass indess choriambische Silbengruppen auch anderen Tact gestatteten, braucht hier nicht erst bemerkt zu werden.

So viel von den antithetischen Formen der unzusammengesetzten Tacte. Die zusammengesetzten Tacte bestehen aus 2, 3, 4 entweder monopodischen oder dipodischen Tacttheilen. Auch hier steht das den Hauptictus tragende Semeion nicht immer am Anfange, es sind also auch die πόδες σύνθετοι der διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν unterworfen. Beispiele sind bereits oben angegeben (S. 35 ff.).

Schliesslich wollen wir der von Aristides p. 51, 20 Westph. von der *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* gegebenen Definition gedenken. *Ἑβδομὴ ἡ κατὰ ἀντίθεσιν ὅταν δύο ποδῶν λαμβανομένων ὁ μὲν ἔχῃ τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἑπόμενον δὲ τὸν ἐλάττονα, ὁ δὲ ἐναντίως.* Dass hier *μείζων χρόνος* den schweren, *ἐλάττων χρόνος* den leichteren Tacttheil bezeichnet, ist wohl ziemlich zweifellos. Nach der Auffassung des Aristides passt der Name *μείζων* und *ἐλλάσσων χρόνος* nicht nur für *θέσις* und *ἄρσις* des Trochäus und Jambus, Ionicus a maiore und Ionicus a minore z. B.



sondern auch für Dactylus und Anapäst, da er diesen beiden Tacten nach S. 40 folgende *χρόνοι ποδικοὶ* zuertheilt:



Es ist das freilich unrichtig genug, und nach der strengen Weise des Aristoxenus werden wir *μείζων* und *ἐλάσσων χρόνος* für *κάτω* und *ἄνω χρόνος* oder *βάσις* und *ἄρσις* nicht gebrauchen dürfen.

Epitritische und triplasische Tacte.

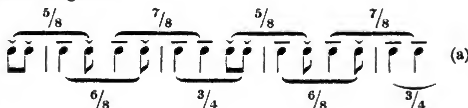
Wir sagten oben, dass die Weise der Alten, den Auftact mit dem folgenden schweren Tacttheile zu einer Tacteinheit zusammenzufassen, zu einigen misslichen Consequenzen führte. Von diesen soll jetzt die Rede sein. Die rhythmische Theorie der Alten war nämlich gezwungen, eben dieser ihrer Auffassung des Auftactes wegen neben den drei Tactarten noch das Vorkommen von zwei secundären Tactarten, die sie das *γένος ἐπίτριτον* und *γένος τριπλάσιον* nannten, zu statuiren. Hätten sie gleich uns den Auftact abgesondert, so würde ihre Theorie ebenso wenig wie unsere moderne Rhythmik von diesen Tacten etwas wissen.

Die Alten wenden überaus häufig einen Rhythmus an, welcher mit dem auf S. 5 angegebenen Rhythmus unseres aus dem 16. Jahrhunderte stammenden Chorales die grösste Aehnlichkeit hat. Sie liessen nämlich gleich grosse Tacte von ungleicher Tactgliederung, gleich grosse zweigliedrige und dreigliedrige Tacte mit einander abwechseln. Es sind dies diesel-

ben Tacte, welche wir als $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ Tacte bezeichnen (in jenem Chorale des 16. Jahrhunderts sind statt dessen $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$ Tacte angesetzt, was aber, wie man sich leicht überzeugen kann, mit den genannten Tactformen auf dasselbe hinaus kommt).



Für diesen Rhythmus reicht die gewöhnliche Theorie der drei Tactarten vollständig aus: es wechseln die fundamentalen *πόδες δακτυλικοὶ ἑξάσημοι* und *πόδες ἰαμβικοὶ ἑξάσημοι* mit einander ab. Aber sie reicht nicht mehr aus, wenn (und dies ist sehr häufig der Fall) der Rhythmus mit einem zweizeitigen Auftacte beginnt.



Sondern wir den Auftact ab, so haben wir dieselben Tacte wie oben, nämlich $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ Tacte. Aber die Alten thaten dies nicht, sie fassen die anlautenden zwei Achtel mit den folgenden Noten zu einem Tacte zusammen, und da können sie der misslichen Lage nicht entgehen, statt fortlaufender *πόδες ἑξάσημοι* nunmehr *πόδες πεντάσημοι* und *ἑπτάσημοι*, $\frac{5}{8}$ und $\frac{7}{8}$ Tacte im Wechsel mit einander zu statuiren. So messen die Metriker, und anders konnten auch die Rhythmiker nicht messen. Es wird von den Metrikern viel daran herumgeklügelt, dass die fünfte Note oder die fünfte Silbe, mit welcher von ihnen der zweite *πούς* ($\frac{7}{8}$) begonnen wird, eigentlich zur Hälfte dem ersten *πούς* angehöre, aber es bleibt dabei: Das Ganze besteht aus wechselnden fünfzeitigen und siebenzeitigen Tacten.

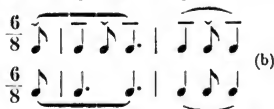
Von den sich somit aus der Unbehülflichkeit der Theorie ergebenden Tacten fällt der *πεντάσημος* dem *γένος παιωνικὸν* anheim, obwohl er in der Tactform mit den sonstigen $\frac{5}{8}$ Tacten keineswegs übereinstimmt. Aber für den *ἑπτάσημος* ($\frac{7}{8}$ Tact) muss eine neue Tactart errichtet werden. Als Tact muss er einen *λόγος ποδικὸς* haben, und dies ist der *λόγος ἐπίτριτος* oder das Verhältnis von 3 : 4, denn nach diesen beiden Zahlen sondern sich die Silben oder Töne desselben in Abschnitte



Der ganze Tact heisst hiernach *πούς ἐπίτριτος ἑπτάσημος* oder *πούς ἑπτάσημος ἐν γένει ἐπιτρίτῳ*. Davon hat denn

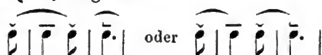
auch die Metrik die Silbengruppe —◡—— den *πους ἐπίτριτος* genannt.

Der besprochene Rhythmus ist aber nicht die einzige Veranlassung, den epitritischen Tact zu statuiren. Er muss auch noch anderweitig bei anlautendem Auftacte angenommen werden, z. B. in Verbindungen wie folgende:

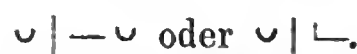


Würde hier der Auftact fehlen, dann reichten die drei gewöhnlichen Tactarten aus; jede Reihe bestände dann aus 2 gleichen *πόδες ἑξάσημοι δακτυλικοὶ* oder, wie wir sagen, $\frac{6}{8}$ Tacten. Jetzt steht ein Auftact im Anfange. Er macht uns keine Schwierigkeit und hindert uns nicht, wie vorher $\frac{6}{8}$ Tacte anzunehmen. Anders bei den Alten, denn nach deren Theorie gehört er mit dem folgenden starken Tacttheile zu Einem Tacte. Es bleibt ihnen nichts übrig, hier wie oben die Verbindung eines *πους ἑπτάσημος ἐπίτριτος* mit einem *πους πεντάσημος παιωνικὸς* anzunehmen.

Der *πους ἑπτάσημος ἐπίτριτος*, den wir auf diese Weise entstehen sehen, ist kein einfacher, sondern ein zusammengesetzter Tact, denn er zerfällt in 3 + 4 oder 4 + 3 *χρόνοι πρῶτοι*. Wenn man ihn hiernach in seine *πόδες ἁπλοῖ* oder *ἀσύνθετοι* auflöst, so erhält man als seine Bestandtheile einen *πους τετράσημος* und einen *πους τρίσημος*. In dem Beispiele (b) ist die *διαίρεσις* folgende:



Der *πους τετράσημος*, welcher den einen Bestandtheil des *ἑπτάσημος* bildet, ist nicht der sonst in der Rhythmik vorkommende *πους τετράσημος δακτυλικός*, denn er lässt keine Diairesis in 2 *χρόνοι δίσημοι* zu, sondern ein *πους τετράσημος ἐν λόγῳ τριπλασίῳ* oder *πους τετράσημος τριπλάσιος* mit der Diairesis 1 + 3



Auf diese Weise erhält die antike Theorie auch noch einen *πους τριπλάσιος* als *πους ἁπλοῦς* des *πους σύνθετος ἐπίτριτος τετράσημος*.

Denken wir uns nun ferner zwei $\frac{3}{2}$-Tacte folgender Form:



so fallen dieselben nach der antiken Theorie unter das *γένος διπλάσιον*, es sind *πόδες δωδεκάσημοι ἰαμβικοί*. Sowie aber ein zweizeitiger Auftact vorangeht



kommen die Alten mit den gewöhnlichen Tactarten nicht mehr aus. Sie zählen den Auftact mit zum ersten Tacte hinzu, und damit entsteht ein *ποὺς τεσσαρεςκαιδεκάσημος*. Auch für ihn müssen sie einen *λόγος ποδικὸς* ausfindig machen. Es ist dieses derselbe wie beim *ποὺς ἑπτάσημος*, nämlich der *λόγος ἐπίτριτος* 6 : 8 = 3 : 4.

Wir wenden uns nun zu dem, was die Fragmente der Rhythmiker über die epitritische und triplasische Tactart überliefern.

Aristoxenus sagt in seiner Scala der *μεγέθη* p. 36, 21: *ἐν τῷ τετρασήμῳ μεγέθει ὁ τοῦ τριπλασίου λόγος οὐκ ἔῤῥυθμός ἐστιν* und p. 37, 14: *τὸ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρεσιν ποδικὴν . . . οὐκ ἔστιν ἔῤῥυθμος . . . ὁ τοῦ ἐπιτρίτου.* Also die Theilung 1 + 3 und 3 + 4 ist nicht rhythmisch. So wird dem triplasischen und epitritischen Tacte der Rhythmus abgesprochen. Wir wissen auch aus derselben Stelle, dass sie von den Tacten, welche eine *συνεχὴς ῥυθμοποιία* gestatten, ausgeschlossen sind. Aber obwohl sie hieraus ausgeschlossen sind, und obwohl ihnen Aristoxenus den Rhythmus abspricht, so k o m m e n sie dennoch in der Rhythmik v o r.*) Denn wir lesen in einem aus Aristoxenus genommenen Fragmente des Psellus §. 9:

Τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοί εἰσιν οἱ τρεῖς, ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.

Genau dasselbe sagt eine Stelle aus dem Werke des jüngeren Dionysius *περὶ ὁμοιοτήτων*, die uns bei Porphyr. ad Ptol. 219 erhalten ist:

*) Schon aus der Definition, welche Aristoxenus in der Uebersicht der sieben *διαφοραὶ* von der Tactart gibt, geht hervor, dass er die Zahl der Tactarten mit der dactylischen, iambischen und päonischen nicht abschliesst. Denn er sagt hier p. 35, 19: *γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίονος, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐῤῥύθμων λόγων.* Dies *τινα ἄλλον* schliesst in sich, dass es ausser dem dactylischen und iambischen mindestens noch zwei geben muss.

Οἱ ῥυθμικοὶ πόδες ... κατὰ τούτους τοὺς λόγους διακεκριμμένοι τυγχάνουσι κατὰ μὲν τὸν ἴσον καὶ διπλάσιον καὶ ἡμιόλιον οἱ πλεῖστοι καὶ εὐφυέστατοι, ὀλίγοι δέ τινες καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὸν τριπλάσιον.

Aristides schweigt von dem *γένος τριπλάσιον*, dagegen sagt er bei Gelegenheit der *γένη ῥυθμικὰ τρία* p. 54, 4: *προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον* und bemerkt hier, dass die *χρόνοι* desselben sich verhalten wie 3 : 4, und sagt dann weiter in der Stelle von dem kleinsten und grössten *μέγεθος* jeder Tactart p. 53, 7:

τὸ ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἑπτασήμου, γίνεται δὲ ἕως τεσσαρεσκαιδεκασήμου, σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ.

Wir brauchen hier wohl kaum zu bemerken, dass unter dem vierzehnzeitigen epitritischen Tacte nicht eine Dipodie aus zwei siebenzeitigen Epitriten verstanden sein kann, denn diese würde ja ein *ποὺς δακτυλικὸς* sein; die *χρόνοι πρῶτοι* desselben müssen vielmehr folgendermassen gegliedert sein:



Wir wissen hiermit also Folgendes:

1) Die antike Rhythmik erkennt zwei nach dem *λόγος ἐπίτριτος* 3 : 4 gegliederte epitritische Tacte an, den 7 zeitigen und 14 zeitigen und ausserdem auch einen triplasischen Tact, dessen *χρόνοι* nach dem *λόγος ἐπίτριτος* 1 : 3 gegliedert sind. Diese Tacte sind aber weniger *εὐφυεῖς* als die drei anderen Tactarten (Dionys.); der in ihnen sich darstellende *λόγος* ist kein *ἔρρυθμος* (Aristox.).

2) Sie kommen nur selten vor (*ποτὲ* Psell., *ὀλίγοι* Dion., *σπάνιος ἡ χρῆσις αὐτοῦ* Aristid.)

3) Die Tacte, welche eine *συνεχὴς ῥυθμοποιία* zulassen, sind die dactylischen, jambischen, päonischen;*) die epitritischen und triplasischen werden hier ausdrücklich von Aristoxenus ausgeschlossen nicht minder wie *μεγέθη* mit dem *λόγος* 1 : 4, 2 : 5, 3 : 5 u. s. w.

Was bedeutet *συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδέχεσθαι* oder, wie Mar. Vict. übersetzt, continuam rhythmopoeiam facere? Der Ausdruck *συνεχὴς* wird häufig in dem Encheiridion des Hephästion von *πόδες* gebraucht. Hier heisst es z. B. von dem *ἀνάπαιστος*, er käme *συνεχῶς* vor in den Trimetern der Komiker, und Hephästion meint damit Verse wie diesen:

Av. 108 *ποδαπὼ τὸ γένος δ'; ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί,*

*) Vgl. auch Mar. Vict. 2485: hae sunt tres partitiones, quae continuam rhythmopoeiam faciunt.

in welchen mindestens zwei Anapästen continuirlich und ohne durch einen dazwischen stehenden Jambus unterbrochen zu sein auf einander folgten; die Komiker und Tragiker gebrauchten den Anapäst im Trimeter *οὐ συνεχῶς*, es schlössen sich niemals 2 Anapästen unmittelbar an einander. In derselben Weise muss auch der von den Rhythmikern gebrauchte Ausdruck *συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδέξασθαι*, continuam rhythmopoeiam facere verstanden werden. Die *πόδες ἐπίτριτοι* und *τριπλάσιοι* können ebenso wenig wie der *πούς ἀνάπαιστος* „*συνεχῶς*“ gebraucht werden: sie kommen vor, aber wo mehrere epitritische oder mehrere triplasische Tacte vorkommen, da sind sie immer durch einen dazwischen stehenden heterogenen Tact von einander getrennt.

In der That ist es nicht möglich, dass *πόδες ἐπίτριτοι ἑπτάσημοι* und *τεσσαρεσκαιδεκάσημοι* wie in den S. 66 ff. unter a, b und c angeführten Beispielen continuirlich auf einander folgen können, es sind immer zwei *ἐπίτριτοι* durch einen heterogenen Tact von einander getrennt. Dasselbe gilt auch von dem *πούς τετράσημος τριπλάσιος*, welcher in dem Beispiele b einen der *πόδες ἀσύνθετοι* des *πούς σύνθετος ἐπίτριτος* bildet.

Auf derartige Beispiele aber muss sich das Vorkommen der epitritischen und triplasischen Tacte beschränken. Es ist nicht möglich, dass alle die Silbengruppen, welche die Metriker *πόδες ἐπίτριτοι* nennen, dem Rhythmus nach epitritische Tacte von 7 *χρόνοι πρῶτοι* sind, namentlich nicht die sog. *ἐπίτριτοι δεύτεροι* und *τρίτοι* in den jambischen und trochäischen Tetrametern, Trimetern und Hypermetren und in den sog. dorischen Strophen der Lyriker und Dramatiker, denn diese *πόδες* können *συνεχῶς*, ohne dass ein heterogener *πούς* dazwischen steht, mit einander verbunden werden. Es wird sich zeigen, dass dieselben dem Rhythmus nach nicht *ἑπτάσημοι* sind, sondern irrationale Silbengrössen enthalten.

Wir können dies Capitel nicht schliessen, ohne dass wir auf eine Aristoxenische, bei Psellus §. 11 erhaltene Stelle eingehen.

> *Ἔστι δὲ καὶ ἐν τῇ τοῦ ῥυθμοῦ φύσει ὁ ποδικὸς λόγος ὥσπερ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου τὸ σύμφωνον.*

Diese Worte gehörten bei Aristoxenus einer Gesammtbetrachtung der 5 *γένη ποδικά* an. „Es ist in der Natur des Rhythmus der *ποδικὸς λόγος* analog der Consonanz in der Harmonik.“ Die Pythagoreer hatten durch empirische Untersuchungen die Intervallgrössen der Musik auf Zahlenverhältnisse zurückgeführt; hatten zwei gleich gespannte und gleich dicke Saiten dieselbe Länge, so standen deren Töne im Gleichklang; verhielten sie sich in ihrer Länge wie 1 : 2, so ergaben sie

eine Octav; verhielten sie sich wie 2 : 3, so hörte man eine Quinte; eine Quarte hörte man bei dem Verhältnisse von 3 : 4, eine Duodecime bei dem Verhältnisse von 1 : 3. Diese Intervalle nannten die Pythagoreer *σύμφωνα διαστήματα*, consonirende Intervalle. Aristoxenus sagt nun, dass diesen Verhältniszahlen der consonirenden Intervalle die den *λόγος ποδικὸς* der verschiedenen Tactarten ausdrückenden Zahlen analog sind.

1 : 1 (*λόγος ἴσος*) Gleichklang — dactylischer Tact.
1 : 2 (*λόγ. διπλάσιος*) Octave — jambischer Tact.
2 : 3 (*λόγ. ἡμιόλιος*) Quinte — päonischer Tact.
3 : 4 (*λόγ. ἐπίτριτος*) Quarte — epitritischer Tact.
1 : 3 (*λόγ. τριπλάσιος*) Duodecime — triplasischer Tact.

Durch die hier von Aristoxenus gezogene Analogie zwischen den Tactarten und den Consonanzen der Harmonik räumt er auch den epitritischen und triplasischen Tacten eine neben den drei übrigen berechtigte Stellung ein. Sollte Jemand an der Richtigkeit unserer Interpretation der Psellianischen Worte zweifeln, so verweisen wir auf das bereits oben für die epitritischen und triplasischen Tacte citirte Fragment des Musikers Dionysius. Wir theilen es hier seinem vollen Umfange nach in einer Uebersetzung mit. „Nach den *κανονικοὶ* ist das Wesen des Rhythmus und der Harmonik ein und dasselbe. Ihnen erscheint nämlich die Höhe des Tones als Schnelligkeit, die Tiefe als Langsamkeit, und überhaupt die Harmonie als eine Symmetrie von Bewegungen und die melodischen Intervalle nach Zahlenverhältnissen geordnet. Wenn also ihre Ansichten wahr sind (— es sind viele und bedeutende Männer, welche diese Ansicht haben, und in der That bestehen die Rhythmen in bestimmten Zahlenverhältnissen, die einen im *λόγος διπλάσιος*, die anderen im *λόγος ἴσος* u. s. f. —), so könnte wohl das Melos und der Rhythmus seiner Natur nach identisch erscheinen. Und ferner werden auch die *μουσικοὶ* dasselbe zu bezeugen scheinen, nämlich dass die Consonanzen und die rhythmischen Verhältnisse etwas Verwandtes und Gemeinsames haben; denn sie stellen die Ansicht auf, dass die Consonanzen durch dieselben Zahlenverhältnisse hervorgebracht werden, wie die rhythmischen Verhältnisse, die Quarte durch das Verhältnis 3 : 4, die Quinte durch das Verhältnis 2 : 3, die Octave durch das Verhältnis 1 : 2, die Duodecime durch das triplasische 1 : 3, während der *λόγος ἴσος* die Homophonie hervorbringt. Nach demselben Verhältnisse sind aber auch die Tacte gegliedert, die meisten und die am normalsten gebildeten Tacte (*οἱ πλεῖστοι καὶ εὐφυέστατοι*) nach dem *λόγος ἴσος*, *διπλάσιος* und *ἡμιόλιος*, einige wenige (*ὀλίγοι τινές*) aber auch nach dem *λόγος ἐπίτριτος* und *τριπλάσιος*.“

Wir haben im zweiten Theile dieser Stelle das handschriftliche *κανωνικοὶ* in *μουσικοὶ* verändert. Dies ist nothwendig. Dionysius bezieht sich auf zwei verschiedene Quellen, die dasselbe sagen: die Einen sind die *κανωνικοὶ*, die Anderen können nicht wiederum *κανωνικοὶ* sein. Was hier zu schreiben ist, ergibt sich, wenn wir wissen, dass unter den *κανωνικοὶ* die mathematischen Theoretiker oder Akustiker gemeint sind, und dass diesen als eine zweite Schule die sog. *μουσικοὶ* gegenüberstehen. Der Gewährsmann dieser zweiten Schule ist eben Aristoxenus. Wer die vom epitritischen und triplasischen Rhythmengeschlechte handelnde Stelle des Psellus mit den Worten des Dionysius vergleicht, der erblickt nicht nur in der Sache, sondern auch in den Worten die grösste Uebereinstimmung. Der „*μουσικὸς*," aus welchem Dionysius die „Lehren der *μουσικοὶ*" entlehnt, ist eben Aristoxenus selber.

Auch die den Namen des Aristoteles führenden Probleme machen auf die Analogie zwischen den consonantischen Intervallen und den Rhythmengeschlechtern aufmerksam 19, 39: *καθάπερ ἐν τοῖς μέτροις οἱ πόδες ἔχουσι πρὸς αὑτοὺς λόγον ἢ ἴσον πρὸς ἴσον, ἢ δύο πρὸς ἕν, ἢ καί τινα ἄλλον, οὕτω καὶ οἱ ἐν τῇ συμφωνίᾳ φθόγγοι λόγον ἔχουσι κινήσεως πρὸς αὑτούς.* Die Worte *τινα ἄλλον* sind wiederum ein Beweis, dass hier die Zahl der Rhythmengeschlechter nicht auf drei beschränkt wird.

Wiederholen wir aber noch einmal, dass die beiden secundären Tactarten bloss der antiken Theorie des Auftactes ihr Dasein verdanken, und dass das, was die Alten so nennen, bei Absonderung des Auftactes immer als eine der drei übrigen Tactarten sich herausstellt. In Wahrheit gab es nur diese drei Tactarten. Quidquid istis discrepabit, absonum reddet melos. Terent. Maur. 2412.

Sechstes Capitel.

Die irrationalen Tacte.

(Die *ἀλογία*.)

Die auffallendste Erscheinung in der gesammten Rhythmik der Alten ist das Vorhandensein der irrationalen Tacte, *πόδες ἄλογοι* von den Griechen, pedes irrationabiles von Mart. Capell. genannt. Alle anderen Tacte (es sind die bisher von

uns besprochenen) heissen im Gegensatz zu ihnen rationale Tacte, *πόδες ῥητοὶ*, pedes rationabiles. Die Aristoxenischen Stoicheia behandelten dieselben unmittelbar hinter den Tactarten in der dritten *διαφορὰ ποδική*. Wir haben ihre Betrachtung bis zum Schlusse der Tactlehre aufgespart, weil sie unserem modernen rhythmischen Gefühle am fernsten abliegen. Sie sollen nämlich, wie überliefert wird, darin bestehen, dass der leichte Tacttheil eines Tactes um ein klein Weniges über das legitime rhythmische Maass hinaus verlängert wird, z. B. im *τρίσημος* oder $\frac{3}{8}$-Tacte der dritte *χρόνος πρῶτος* oder das dritte Achtel etwa um den Betrag eines halben *χρόνος πρῶτος* oder eines Sechszehntels. Böckh hat diese unrhythmische Verzögerung durch eine unrichtige Interpretation der davon handelnden Aristoxenischen Stelle hinweggeräumt, aber wie gesagt, die Erklärung ist unrichtig, — es ist eine von Aristoxenus überlieferte Thatsache, dass solche Tacte bei den Alten vorkamen. Darin aber hat Böckh das Richtige gesehen, dass er jene irrationalen *τρίσημοι* der Rhythmiker mit den Spondeen identificirt hat, welche in den jambischen Metren an den ungeraden, in den trochäischen an den geraden Stellen statt des Jambus oder Trochäus erscheinen. Dies festgehalten, müssten wir einen Trimeter von folgender Silbenbeschaffenheit

— — ∪ — ∪ — ∪ — — — ∪ —

genau an Aristoxenus uns anhaltend folgendermassen durch Noten ausdrücken:

♪. | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪. | ♩ ♪ | ♩

Es ist nicht viel, um was es sich handelt, es ist für den $\frac{3}{8}$-Tact nur die Zeitgrösse eines Sechszehntels, aber uns Modernen will diese Verzögerung des schliessenden Achtels völlig unbegreiflich erscheinen.

So viel zur vorläufigen Orientirung. Lassen wir jetzt Aristoxenus selber reden. Er sagt, man könne sich das irrationale Tactverhältnis folgendermassen klar machen:

εἰ ληφθείησαν δύο πόδες,
ὁ μὲν ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον,
ὁ δὲ τὸ μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἥμισυ,
τρίτος δέ τις ληφθείη πoὺς παρὰ τούτους
τὴν μὲν βάσιν ἴσην αὐτοῖς ἀμφοτέροις ἔχων,
τὴν δὲ ἄρσιν μέσον μέγεθος ἔχουσαν τῶν ἄρσεων·

ὁ γὰρ τοιοῦτος πoὺς ἄλογον μὲν ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω. . .
Καλεῖται δ᾽ οὗτος χορεῖος ἄλογος.

„Man nehme 2 Tacte: 1) einen Tact mit zweizeitigem schweren und zweizeitigem leichten Tacttheil (dies ist der vierzeitige dactylische Tact ⊥◡◡) 2) einen Tact mit zweizeitigem schweren und einzeitigem leichten Tacttheile (dies ist der dreizeitige Tact ⊥◡). Man nehme nun einen dritten Tact, dessen schwerer Tacttheil ein zweizeitiger ist wie bei 1 und 2 (*βάσιν ἴσην αὐτοῖς ἀμφοτέροις ἔχων*), dessen leichter Tacttheil aber die mittlere Grösse hat zwischen den leichten Tacttheilen der Tacte 1 und 2, also die mittlere Grösse zwischen der Zweizeitigkeit und Einzeitigkeit. So ergibt sich ein Tact, in welchem der leichte Tacttheil dem schweren nicht rational (*ἄλογος*) ist; er heisst *χορεῖος ἄλογος*."

	Schwerer, leichter Tacttheil.	
4 zeitige Tact:	$2 + 2$	χρόνοι πρῶτοι.
χορεῖος ἄλογος:	$2 + 1\frac{1}{2}$	
3 zeitige Tact:	$2 + 1$	

Der Ausdruck *μέσον μέγεθος* ist als „arithmetisches Mittel" gefasst worden. Dies wird noch einer späteren Verständigung bedürfen. Im Uebrigen aber wird wohl klar sein, dass sich diese Stelle des Aristoxenus in dem von uns aufgestellten Sinne deuten lässt. Jede zu einem anderen Ergebnisse führende Interpretation kann nicht anders als unrichtig sein. Böckh findet darin Folgendes. „Die beiden Tacttheile des *χορεῖος ἄλογος* verhalten sich zu einander wie $2 : 1\frac{1}{2}$ (auch Böckh hat *μέσον μέγεθος* als arithmetisches Mittel gefasst), die beiden Zahlen bezeichnen die relative, aber nicht die absolute Grösse der Tacttheile. Vielmehr können diese zusammen nur 3 *χρόνοι πρῶτοι* enthalten, denn bei der überall vorauszusetzenden antiken Tactgleichheit kann der *χορεῖος ἄλογος* wie die mit ihm verbundenen trochäischen oder jambischen Tacte nicht anders als dreizeitig sein. Da nun die beiden Tacttheile zusammen 3 *χρόνοι πρῶτοι* betragen, sich aber zu einander wie $2:1\frac{1}{2}$ verhalten, so muss der schwere Tacttheil $\frac{12}{7}$, der leichte Tacttheil $\frac{9}{7}$ *χρόνοι πρῶτοι* enthalten, denn $\frac{12}{7} + \frac{9}{7} = 3$ und $\frac{12}{7} : \frac{9}{7} = 2 : 1\frac{1}{2}$." — Diese Erklärung der Aristoxenischen Stelle ist verfehlt. Denn Aristoxenus sagt ausdrücklich, dass die Zahlen 2 und $1\frac{1}{2}$, oder genauer, dass die Zahlen 2 und das *μέσον μέγεθος* zwischen 1 und 2 den wirklichen Werth der beiden Tacttheile des *χορεῖος ἄλογος* ausdrücken; denn die *βάσις* desselben ist „*ἴση*" der zweizeitigen *βάσις* des vierzeitigen und der zweizeitigen *βάσις* des dreizeitigen Tactes u. s. w. Da halten wir sicherlich nicht an Aristoxenus fest, wenn wir sie mit Böckh nicht auf 2 *χρόνοι πρῶτοι*, sondern nur

auf $1\frac{5}{7}$, also nicht einmal auf ganz $1\frac{1}{2}$ *χρόνοι πρῶτοι* ansetzen. Wir wiederholen, es gibt keine andere zulässige Erklärung der Aristoxenischen Stelle, als die oben von uns gegebene.

Aristoxenus macht nach den Worten „*Ὁ γὰρ τοιοῦτος ποὺς ἄλογον μὲν ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω*“ folgenden Zusatz: *ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου.* Hier wird sowohl der *λόγος ἴσος* wie der *λόγος διπλάσιος* als ein *λόγος γνώριμος τῇ αἰσθήσει* bezeichnet und das in dem *χορεῖος ἄλογος* sich darstellende Verhältnis $2 : 1\frac{1}{2}$ als eine *ἀλογία*, welche zwischen diesen beiden *λόγοι τῇ αἰσθήσει γνώριμοι* in der Mitte steht. Mit diesem Satze weist er auf den Anfangssatz allgemeineren Inhaltes zurück, mit welchem er diesen Abschnitt begonnen hat:

Ὥρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἤτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.

„Von den Tacten wird ein jeder entweder durch einen *λόγος* bestimmt.“ In der Lehre vom *μέγεθος ποδῶν* macht Aristoxenus nach einander folgende *λόγοι* namhaft: den *λόγος τοῦ διπλασίου — τοῦ ἴσου — τοῦ τριπλασίου — τοῦ τετραπλασίου — τοῦ ἡμιολίου — τοῦ πενταπλασίου — τοῦ ἐπιτρίτου — τῶν πέντε πρὸς δύο — τοῦ ἑξαπλασίου.* Aber nicht durch jeden dieser *λόγοι* werden *πόδες* bestimmt, sondern, wie wir aus frg. ap. Psell. 9 erfahren, nur durch folgende fünf, nämlich zunächst durch den *λόγος τοῦ ἴσου — τοῦ διπλασίου — τοῦ ἡμιολίου*, und dann weiterhin auch durch den *λόγος τριπλάσιος* und *ἐπίτριτος*. Auch der siebenzeitige und 14zeitige *ποὺς ἐπίτριτος* gehört also zu den *πόδες*, welche durch einen *λόγος* bestimmt werden.

„Oder durch eine *ἀλογία*, welche so beschaffen ist, dass sie in der Mitte zwischen 2 *λόγοι γνώριμοι τῇ αἰσθήσει* steht.“ Wir wissen zunächst, dass die Tacttheile des *χορεῖος ἄλογος* keinen „*λόγος*,“ sondern eine „*ἀλογία*“ ergeben:

$$2 + 1\tfrac{1}{2},$$

wir wissen ferner, dass diese *ἀλογία* in der Mitte steht zwischen den beiden *λόγοι τοῦ ἴσου* und *τοῦ διπλασίου*, und dass diese zwei *λόγοι* „*γνώριμοι τῇ αἰσθήσει*“ sind. Mindestens ist auch der *λόγος τοῦ ἡμιολίου* ein *λόγος γνώριμος τῇ αἰσθήσει*, vielleicht — aber dies lässt sich nicht deutlich erkennen — sieht Aristoxenus auch den *λόγος ἐπίτριτος* und *τριπλάσιος* als *γνώριμοι λόγοι* an. Die Kürze des Ausdrucks weist darauf hin, dass über dies *γνώριμον τῇ αἰσθήσει* im ersten Buche der Stoicheia die Rede gewesen sein muss.

Die „in der Mitte stehenden *ἀλογίαι*“ können wir uns nun nicht anders als folgendermassen denken:

λόγος διπλάσιος	2 : 1	
	2 : $1\frac{1}{2}$ *ἀλογία*	*τοιαύτη ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἐστίν.*
λόγος ἴσος	2 : 2	
	2 : $2\frac{1}{2}$ *ἀλογία*	
λόγος ἡμιόλιος . .	2 : 3	
	2 : $3\frac{1}{2}$ *ἀλογία*	
λόγος διπλάσιος	2 : 4	

Wir haben hierbei freilich etwas gethan, wozu uns nicht die Worte dieses von Aristoxenus vorangestellten allgemeinen Satzes, wohl aber das späterhin von ihm aufgestellte Beispiel des *χορεῖος ἄλογος* autorisiren. Wir haben nämlich die beiden Zahlen, welche den jedesmaligen *λόγος* bilden, so gewählt, dass sie die Tacttheile bestimmter Tact-Megethe bezeichnen, vom kleinsten bis zum grössten *ποὺς ἀσύνθετος*, — und zwar haben wir uns an die Kategorie der *πόδες ἀσύνθετοι* gehalten, weil wir auf diese durch das von Aristoxenus beigebrachte Beispiel hingewiesen werden.

Hätten wir uns statt an bestimmte Tacte an die Zahlenwerthe der *λόγοι* im Allgemeinen gehalten und für den jedesmaligen *λόγος* den Werth angesetzt, welchen die ihn bildenden Zahlen als Quotient betrachtet ergeben, so würde sich das Resultat ganz anders herausgestellt haben, nämlich:

λ. ἴσος.	2 : 2 = 3 : 3 = 4 : 4 . . . = 1 . . . . = $\frac{4}{4}$	
	$\frac{5}{4}$	*ἀλογία*
λ. ἡμιόλ.	3 : 2 = 6 : 4 = 9 : 6 . . . = $\frac{3}{2}$ . . . . = $\frac{6}{4}$	
	$\frac{7}{4}$	*ἀλογία*
λ. διπλάσ.	2 : 1 = 4 : 2 = 8 : 4 . . . = 2 . . . . = $\frac{8}{4}$	

So hat es aber Aristoxenus zufolge des von ihm beigebrachten Beispiels nicht gemeint. Er denkt bei den *λόγοι* immer an bestimmte Zahlen, welche den Werth der *σημεῖα* bestimmter Tacte angeben. Und diese Zahlen sind, wie man sieht, immer g a n z e Zahlen, während die die *ἀλογία* bezeichnenden Zahlen B r u c h t h e i l e enthalten. Mit anderen Worten: in den „*λόγοι*“ enthalten die Semeia je eine in ganzen Zahlen auszudrückende Menge von *χρόνοι πρῶτοι*, in den „*ἀλογίαι*“ lässt sich der Zeitwerth des einen Semeions nach *χρόνοι πρῶτοι* nur mit Hülfe von Bruchtheilen ausdrücken. Dort bildet der ungetheilte *χρόνος πρῶτος*, der von Aristoxenus ausdrücklich zur rhythmischen Maasseinheit erhoben ist, die gemeinsame Einheit für die den leichten und den schweren Tacttheil ausdrückenden Zahlen, hier dagegen in den *ἀλογίαι*

hört die Einheit des χρόνος πρῶτος auf, die gemeinsame Maasseinheit für beide Tacttheile zu sein. Dies sagt Aristoxenus am Ende des ganzen Abschnittes p. 35, 5, wo es mit Bezug auf den χορεῖος ἄλογος (2 + $1\frac{1}{2}$) heisst: φανερὸν δὲ διὰ τῶν εἰρημένων ὅτι ἡ μέση ληφθεῖσα τῶν ἄρσεων οὐκ ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει· οὐδὲν γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐστὶ κοινὸν ἔρρυθμον. Ein μέτρον ἔρρυθμον ist eben der χρόνος πρῶτος, dagegen nicht der halbe χρόνος πρῶτος, der nach Aristoxenus als eine in der Rhythmik für sich vorkommende Zeitgrösse überhaupt nicht existirt. Der schwere Tacttheil des χορεῖος ἄλογος kann nach der rhythmischen Maasseinheit ausgedrückt werden (2 χρόνοι πρῶτοι), aber nicht der leichte Tacttheil desselben (1 χρόνος πρῶτος) und dazu noch die Zeitgrösse eines halben χρόνος πρῶτος. Die beiden Zahlenwerthe des „λόγος" sind commensurabel, die beiden Zahlenwerthe der „ἀλογία" incommensurabel.

Wir können nunmehr sagen: durch einen λόγος wird ein Tact bestimmt, wenn jedes Semeion ein Multiplum des ganzen χρόνος πρῶτος ist oder in einer ganzen auf die Einheit des χρόνος πρῶτος bezogenen Zahl ausgedrückt werden kann. Durch eine ἀλογία wird ein Tact bestimmt, wenn nur das eine, aber nicht das andere seiner Semeia in einer ganzen auf die Einheit des χρόνος πρῶτος bezogenen Zahl auszudrücken ist.

Man kann nicht leugnen, dass die Darstellung des Aristoxenus in dem vorliegenden Capitel etwas zu kurz ist, dass sie Manches, was die Sache deutlicher gemacht haben würde, weglässt und unserem eigenen Nachdenken allzuviel zu thun übrig lässt*). Wir müssen indess zur Entschuldigung des Aristoxenus nicht vergessen, dass dies Capitel noch gar nicht der Ort seiner Schrift ist, wo die Lehre von den irrationalen Tacten erörtert werden soll; dies ist einem späteren, uns freilich nicht mehr erhaltenen Theile (der dritten διαφορὰ ποδικὴ) vorbehalten. Hier in der Einleitung des zweiten Buches will er nur dem Leser von der Existenz des irrationalen Tactes einen vorläufigen Begriff machen, und dies ist ihm durch das ausgeführte Beispiel des χορεῖος ἄλογος genügend gelungen, so viel auch zur vollständigen Definition der ἀλογία im Allgemeinen noch fehlen mag. Dass wir aber unsererseits durch sorgfältiges Combiniren der einzelnen von Aristoxenus gegebenen Andeutungen den Unterschied zwischen λόγος und ἀλο-

---

*) Auch der Vergleich des rhythmisch Irrationalen mit den irrationalen Intervallen der Harmonik, den Aristoxenus in dies Capitel noch einschiebt, macht uns die Sachlage nicht viel klarer und wird besser an einer anderen Stelle dieses Buches besprochen werden.

γία richtig bestimmt haben, wenn wir sagten, dass es hier darauf ankommt, ob sich die Tacttheile nach der Einheit des χρόνος πρῶτος in ganzen Zahlen oder in Bruchtheilen ausdrücken lassen, dafür können wir nun schliesslich aus Aristoxenus selber die Probe beibringen. Die beiden Semeia des siebenzeitigen πούς ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ, ausgedrückt durch die (nach der Einheit der πρῶτοι benannten Zahlen) 3 und 4, bilden nach Aristoxenus keine ἀλογία, sondern einen λόγος, so gut wie $1 + 2$, $2 + 3$, $1 + 3$. Die beiden Semeia des χορεῖος ἄλογος dagegen, ausgedrückt durch die Zahlen $2 + 1\frac{1}{2}$, bilden eine ἀλογία, keinen λόγος. Nun aber ist das Verhältnis $4:3$ des ἐπίτριτος ἑπτάσημος nicht bloss dasselbe wie das beim ἐπίτριτος τεσσαρεσκαιδεκάσημος sich ergebende Verhältnis $8 : 6$ ($= 4 : 3$), sondern auch dasselbe, wie das im χορεῖος ἄλογος vorkommende Verhältnis $2 : 1\frac{1}{2}$

$$4 : 3 = 8 : 6 = 2 : 1\tfrac{1}{2} = \tfrac{4}{2} : \tfrac{3}{2}.$$

Und doch ist $4:3$ und ebenso auch $8:6$ ein λόγος, dagegen $2:1\frac{1}{2}$ eine ἀλογία. Auch die Aristideische Quelle B scheidet die ἐπίτριτοι und ἄλογοι πόδες scharf von einander; denn nachdem sie von den γένη δακτυλικά, ἰαμβικά, παιωνικά und ἐπίτριτα gesprochen, lässt sie unmittelbar die Worte folgen: Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη ἅπερ ἄλογα καλεῖται. Es ergibt sich aus dem hier geltend Gemachten aufs Unzweifelhafteste, dass es bei dem Aristoxenischen Unterschiede zwischen λόγος und ἀλογία nicht auf den Werth des Zahlenverhältnisses als Quotienten betrachtet ankommt, sondern darauf, ob die Zahlen ganze oder gebrochene sind, d. h. ob sich die Semeia des Tactes oder die der διαίρεσις ποδική entsprechenden 2 Abschnitte desselben durch ganze nach der Maasseinheit des χρόνος πρῶτος benannte Zahlen ausdrücken lassen oder nur durch gebrochene Zahlen.

Gehen wir zu dem über, was Aristides aus der Quelle B über rationale und irrationale Tacte referirt. Er gibt zuerst in der Uebersicht der sieben διαφοραὶ p. 51, 11—14 eine kurze Definition der διαφορὰ τῶν ῥητῶν καὶ τῶν ἀλόγων, dann später p. 53, 10—13 eine nicht längere Erläuterung der γένη ἄλογα. Bei dieser zweiten Stelle, mit der wir uns zuerst beschäftigen wollen, ist mir der handschriftlich überlieferte Wortlaut vollkommen unverständlich: Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη ἅπερ ἄλογα καλεῖται, οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προειρημένων λόγων οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ τὰ εἴδη ῥυθμικὰ σώζειν τὰς ἀναλογίας. Was sind das für ἀναλογίαι, welche die ἄλογα γένη mehr nach Zahlen als nach den Tactarten (κατὰ τὰ εἴδη ῥυθμικὰ) innehalten oder festhalten? Sollte man nicht denken, es müsste

hier stehen, dass von den irrationalen Tactarten die εἴδη ῥυθμικά mehr nach Zahlen als nach .... (?) innegehalten würden? Denn εἴδη ῥυθμικά sind doch wohl nur Tactarten wie die τρία εἴδη bei Plato rep. 3, 400, oder wenn wir den Unterschied zwischen γένος und εἶδος streng fassen wollen, Unterarten der Rhythmengeschlechter wie εἶδος δακτυλικόν, ἀναπαιστικόν u. s. w. in der constanten Terminologie der Metriker. Vgl. die εἴδη ῥυθμῶν Aristid. p. 59, 1. Das Wort ἀναλογίας in der Nähe von ἄλογα ist bedenklich. Auch bei Psellus §. 15 sind die Worte des Aristoxenus Ὥρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἤτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ corrumpirt zu τῶν δὲ ποδῶν ἕκαστος ὥρισται ἢ λόγῳ τινὶ ἢ ἀναλογίᾳ. Dasselbe scheint auch hier der Fall zu sein: es ist nach Aristoxenus die Rede vom Gegensatze des λόγος und der ἀλογία, den wir S. 75 erörtert haben. Indem wir das Aristoxenische λόγους γνωρίμους τῇ αἰσθήσει einschieben, schreiben wir die Stelle folgendermassen: ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη ἅπερ ἄλογα καλεῖται, οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προειρημένων λόγων οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ (γνωρίμους τῇ αἰσθήσει λόγους) τὰ εἴδη ῥυθμικὰ σώζειν τὰς ἀλογίας. Der Accusativ ἀλογίας ist Subject: „weil die ἀλογίαι (z. B. $2 + 1\frac{1}{2}$) die Tactarten mehr nach Zahlen als nach Verhältnissen, die für unser Gefühl fasslich sind, innehalten.“ Auch Aristoxenus sagt wiederholt von dem Irrationalen p. 34, 23 κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητόν, p. 34, 27 λαμβάνεται . . . κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους. Die ἀλογίαι sind keine γνώριμοι λόγοι, sie stehen zwischen zwei γνώριμοι λόγοι in der Mitte.

Die andere Stelle des Aristides von den πόδες ἄλογοι lautet: Τετάρτη (διαφορὰ) ἡ τῶν ῥητῶν ὧν ἔχομεν (libb. μέλλομεν) λόγον εἰπεῖν τῆς ἄρσεως πρὸς τὴν θέσιν, καὶ ἀλόγων ὧν οὐκ ἔχομεν δι' ὅλου τὸν λόγον [τὸν αὐτὸν] τῶν χρονικῶν μερῶν εἰπεῖν πρὸς ἄλληλα. Er erklärt sich hiermit für unfähig, das Verhältnis der beiden Tacttheile bestimmen zu können, es sei „unsagbar,“ während es Aristoxenus durch $2:1\frac{1}{2}$ genau zu bestimmen vermag. Augenscheinlich beruht diese Erklärung auf einem Misverständnisse der entsprechenden Stelle in der Aristoxenischen Uebersicht der 7 διαφοραὶ ποδῶν, die Aristides oder vielmehr seine Quelle hier vor Augen hat: Οἱ δ' ἄλογοι (πόδες) διαφέρουσι τῶν ῥητῶν τῷ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν. Der technische Ausdruck des Aristoxenus μὴ εἶναι ῥητὸν „nicht rational“ ist bei Aristides zu οὐκ ἔχομεν εἰπεῖν „nicht sagbar“ geworden. Dasselbe Misverständnis auch bei Dion. Hal. comp. verb. 17: Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δὲ εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον.

Nach diesen abstracten Erörterungen kehren wir zu der concreten Erscheinung des irrationalen Tactes zurück. Aristoxenus sagt, der irrationale Tact, dessen Semeia er durch Zahlen bestimmt hat, werde **χορεῖος ἄλογος** genannt. Voran geht der schwere zweizeitige Tacttheil, es folgt der die Einzeitigkeit um ein Weniges überschreitende leichte Tacttheil. Wir müssen annehmen, dass Aristoxenus den Namen **χορεῖος** nach dem älteren Sprachgebrauche gleichbedeutend mit **τροχαῖος** gebraucht, ohne dabei speciell an den Tribrachys zu denken, und werden unsererseits in gutem Rechte sein, wenn wir mit Rücksicht auf die uns aus den Metrikern geläufigere Bedeutung des Wortes **τροχαῖος** für jenen Tact den Ausdruck irrationaler Trochäus gebrauchen wollen. Gibt es einen irrationalen Trochäus, so wird es wohl auch einen irrationalen Jambus als dessen antithetische Form gegeben haben. Ein günstiger Zufall hat uns über ihn ein directes Zeugnis der antiken Rhythmik überkommen lassen. Wir lesen nämlich in dem sonst eben nicht sehr inhaltreichen Tact-Verzeichnisse bei Bacch. de mus. p. 68, 1:

Πέμπτος δὲ ὄρθιος ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον ὀργή.

Wir werden späterhin unsere Zweifel geltend machen, ob der Name **ὄρθιος** hier an seiner richtigen Stelle steht. Aber das Factum, dass es einen irrationalen Tact gab, der sich zum irrationalen Trochäus ebenso verhielt wie der rationale Jambus zum rationalen Trochäus *ῥητὸς ἴαμβος*, *ῥητὸς* **τροχαῖος**, ist hiermit gesichert. Diese Notiz des Bacchius ist nun aber auch deshalb noch besonders werthvoll, weil sie ein metrisches Beispiel für diesen Tact in dem Spondeus *ὀργή* hinzufügt. Demnach muss auch die von Aristoxenus beschriebene antithetische Form desselben, der **χορεῖος ἄλογος**, einen Spondeus zu seinem metrischen Ausdrucke haben.

	πόδες ῥητοί	ἄλογοι
τροχαῖος	– ◡	– ᾱ
ἴαμβος	◡ –	ᾱ –

Wir haben, um die irrationale Länge von der rationalen zweizeitigen zu scheiden, dem metrischen Zeichen derselben ein darübergesetztes *α* (*ἄλογος*) hinzugefügt.

Sowohl im Trochäus, wie im Jambus ist die zweizeitige Länge lösbar. Dadurch entsteht ein **τρίβραχυς** (oder **χορεῖος**, wie ihn die meisten Metriker nennen), welcher entweder den Rhythmus des Trochäus oder des Jambus hat, **τρίβραχυς** oder

χορεῖος τροχαιοειδής oder ἰαμβοειδής. Auch die zweizeitige Länge des irrationalen Trochäus und irrationalen Jambus ist auflösbar, und so entsteht ein χορεῖος τροχαιοειδὴς ἄλογος, χορεῖος ἰαμβοειδὴς ἄλογος d. h. χορεῖος nicht im Sinne des Aristoxenus, sondern im Sinne der Späteren gefasst:

		πόδες ῥητοί	ἄλογοι
χορεῖος d. i. τρίβραχυς	τροχαιοειδής	◡́◡ ◡	◡́◡ ‿̱
	ἰαμβοειδής	◡ | ◡́◡	‿̱ | ◡́◡

Diese beiden Tacte führt das Tactverzeichnis des Aristides auf p. 59, 13: Εἰσὶ δὲ καὶ ἄλογοι χορεῖοι δύο, (ὁ μὲν) ἰαμβοειδὴς ὃς συνέστηκεν ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο (βραχειῶν) θέσεων . . ., ὁ δὲ τροχ(αι)οειδὴς ἐκ δύο (βραχειῶν) θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως κατ' ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου. Die von uns in Klammern hinzugefügten Wörter und Buchstaben werden wohl ursprünglich im Texte gestanden haben. Ausserdem ist zu bemerken, dass in den Handschriften beim τροχαιοειδής zu lesen ist: ἐκ δύο ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως. Die ausdrücklich hinzugefügten Worte κατ' ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου lassen über die Richtigkeit der von Burette und Böckh herrührenden Emendation keinen Zweifel. Zum ἰαμβοειδής macht Aristides ausserdem den Zusatz καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν δακτύλῳ, τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἰάμβῳ. Dass dies verkehrt ist, und dass hier die Stellung der Wörter δακτύλῳ und ἰάμβῳ vertauscht werden muss, hat Böckh ebenfalls erkannt. Denn dem Rhythmus nach gleicht die Tactform ‿̱ ◡́◡ dem Iambus, in ihren Silben (denn das bedeutet λέξεως μέρη vgl. Aristox. p. 30, 24) dem Dactylus —◡◡. Die Verba κατὰ τὸν ἀριθμὸν könnten bedeuten, dass der Tact ‿̱ ◡́◡ in der Zahl der Silben dem Dactylus gliche; aber weshalb bloss in der Zahl? Die Silben gleichen sich ja auch in der quantitativen Beschaffenheit, und das ist hier doch noch wichtiger. Vielleicht ist κατὰ τὸν ἀριθμὸν ein als Wiederholung von καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν (oder vielleicht κατὰ τὸν μὲν ῥυθμόν, wie wohl ursprünglich geschrieben sein wird) entstandener fehlerhafter Zusatz. Sachlich ist dies aber ohne Interesse.

Noch an einer zweiten Stelle redet Aristides von diesen beiden irrationalen Tacten, p. 60, 10. Nach dieser Stelle wird nämlich eine Dipodie z. B. ◡ — ◡ — mit dem Namen δάκτυλος benannt unter Hinzufügung einer ihre Einzeltacte andeutenden Bezeichnung (δάκτυλος κατ' ἴαμβον). Der Name δάκτυλος oder vielmehr ποὺς δακτυλικός für die Dipodie

ist allerdings rhythmische Terminologie vgl. S. 27. Aristides führt unter diesen Dipodieen nun auch folgende auf:

δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τὸν μὲν γὰρ αὐτῶν εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται.

δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχ(αι)οειδῆ ἀναλόγως τῷ προειρημένῳ συγκείμενος.

Dann am Ende der Zusatz . . . *ἀπὸ τῶν προειρημένων ποδῶν τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν.* Genau genommen ist hier nicht von irrationalen Tacten die Rede, denn es fehlt der Zusatz *ἄλογον* zu *χορεῖον*, und man könnte daher auch denken, dass der rationale Tribrachys ◡́◡◡ und ◡◡́◡ als *χορεῖος τροχαιοειδὴς* und *ἰαμβοειδὴς* bezeichnet werde. Aber der Zusatz *ἀπὸ τῶν προειρημένων ποδῶν τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν* weist auf die beiden, wenig Zeilen vorher besprochenen *χορεῖοι ἄλογοι ἰαμβοειδὴς* und *τροχαιοειδὴς* zurück, denn von anderen als *ἄλογοι χορεῖοι* ist im ganzen Aristides nicht die Rede. Denken wir aber an die *ἄλογοι*, so kommen wir in eine neue Schwierigkeit, denn die beiden aus irrationalen Choreen bestehenden Dipodieen würden dann folgende sein:

◡́◡ α̲ ◡́◡ α̲ *δακτ. κ. χορεῖον ἄλογον τὸν ἰαμβοειδῆ*

α̲ ◡́◡ α̲ ◡́◡ *δακτ. κ. χορ. ἄλ. τὸν τροχαιοειδῆ.*

Aristides redet hier von metrischen Tacten (vgl. die unmittelbar folgenden Worte), aber in der gesammten griechischen Metrik sind solche Tacte nicht nachzuweisen und dürften auch schwerlich irgendwo vorgekommen sein. Eine Dipodie aus unaufgelösten *χορεῖοι ἄλογοι* im Sinne des Aristoxenus

–́ α̲ –́ α̲

und ebenso deren iambische Antithesis

α̲ –́ α̲ –́

ist dagegen häufig genug (in den sog. *μέτρα ἐπιχοριαμβικὰ* und *ἐπιωνικά*). Ist anzunehmen, dass Aristides hier inconsequent, wie er häufig ist, den Ausdruck *χορεῖος ἄλογος* im Aristoxenischen Sinne von unaufgelösten irrationalen Trochäen gebraucht habe? Die Nachlässigkeit des Aristides ist in der That wahrhaft peinigend.

Unser Stoff über die *ἄλογοι πόδες* ist aber noch nicht abgeschlossen. Unter den verschiedenen Arten des Tactwechsels findet sich bei Aristides p. 62, 18 folgende:

ἐκ κριτικοῦ εἰς ἄλογον.
ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον.

So schreibt der Leidener Codex. Die Oxforder haben *ἐκ κρητικοῦ εἰς ἄλογον.* Sehr ansprechend ist Cäsars Conjectur, aus diesem *ἐκ κρητικοῦ* die Worte *ἐκ ῥητοῦ* herzustellen, so dass auch Aristides den rationalen Tact mit demselben Worte wie

Aristoxenus benennt, πους ῥητός. Es hält nicht schwer, für den Wechsel zwischen rationalen und irrationalen Tacten Beispiele zu finden, da Böckhs Annahme, dass die Spondeen an den ungeraden Stellen der iambischen und an den geraden Stellen der trochäischen Metra irrationale Iamben und Trochäen sind, unzweifelhaft richtig ist. Wir haben jene Metabole fast in jedem Trimeter 2 bis 3 mal, z. B.

$\overset{\alpha}{-}$ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | $\overset{\alpha}{-}$ — | ⏑ —
μεταβολή. μετ. μετ.

sie ist also geradezu eine der allergewöhnlichsten Erscheinungen in der griechischen Metrik und Rhythmik. Aber wie ist es mit der zweiten Art des rhythmischen Wechsels, welche Aristides aufführt, ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον? Dürfen wir sie in der aus zwei irrationalen Trochäen oder zwei irrationalen Iamben bestehenden Dipodie annehmen, von der Aristides bei seinen δάκτυλοι κατὰ χορεῖον zu reden scheint? Hier wird zwar von einem πούς ἄλογος zum ἄλογος fortgeschritten, aber es ist dies keine μεταβολή, denn beide πόδες sind genau dieselben Tacte. Oder sollen wir diese Stelle so verstehen, dass von einem irrationalen Trochäus zum irrationalen Iambus übergegangen würde oder umgekehrt? Das möchte wohl in der griechischen Metrik niemals vorkommen, — und wenn auch, so gehörte diese Metabole unter die Kategorie: „ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους,“ denn gerade in der Antithesis der Tacttheile würde die Metabole beruhen, aber nicht darin, dass beide Tacte irrational sind. Wir müssen annehmen, dass es ausser den vierthalbzeitigen πόδες ἄλογοι noch irrationale Tacte anderer Tactarten gibt. Geradezu ist dies durch Aristid. p. 53, 10 überliefert, welcher, nachdem er von den rationalen Tactarten mit dem λόγος ποδικός 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 geredet hat, folgendermassen fortfährt: Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη ἅπερ ἄλογα καλεῖται. Also irrationale Tactarten im Plural. Wir wollen hier nicht die sog. kyklischen Anapäste und Dactylen mit irrationalen schweren Tacttheilen herbeiziehn, denn diese Tacte gehören überhaupt nicht zu den πόδες ἄλογοι; sie enthalten zwar χρόνοι ἄλογοι, aber sind deshalb keine irrationalen Tacte in dem technischen Sinne des Aristoxenus, dass die beiden Tacttheile mit einander keinen λόγος, sondern eine ἀλογία bilden, und werden deshalb auch in diesem Capitel nicht besprochen werden können. Aristoxenus sagt: „Von den Tacten wird jeder entweder durch einen λόγος bestimmt oder durch eine solche ἀλογία, welche in der Mitte zwischen zwei γνώριμοι λόγοι steht.“ Davon führt er diejenige ἀλογία als Beispiel an, welche zwischen dem iambischen und dactylischen Tacte steht. Aber dies ist eben nur

Eine. Man sehe auf unsere Erläuterung der Aristoxenischen Stelle zurück, so wird man finden, dass in derselben Weise auch zwischen dem vierzeitigen dactylischen und dem fünfzeitigen päonischen Tacte und wiederum zwischen dem fünfzeitigen päonischen Tacte und dem sechszeitigen iambischen eine *ἀλογία* in der Mitte steht:

$2 + 1\frac{1}{2}$, zusammen . . . $3\frac{1}{2}$ *χρ. πρ.*
$2 + 2\frac{1}{2}$ . . . . $4\frac{1}{2}$ *χρ. πρ.*
$3 + 2\frac{1}{2}$ oder $3\frac{1}{2} + 2$ . . $5\frac{1}{2}$ *χρ. πρ.*

Die erste von diesen *ἀλογίαι* ist, wie wir gesehen, durch Aristoxenus verbürgt und von Böckh in den Trochäen und Jamben, die eine lange statt der kurzen *ἄρσις* haben, nachgewiesen. In derselben Weise gibt es aber auch päonische Tacte, nämlich Bacchien, welche statt der im leichten Tacttheile stehenden Kürze eine Länge haben, und mit dieser Länge hat es ganz dieselbe Bewandtnis wie mit der die Kürze des Trochäus und Jambus stellvertretenden irrationalen, d. h. anderthalbzeitigen Länge:

⏑ –́ – ⏑ –́ –
α –́ – ⏑ –́ –

Der päonische Tact retardirt hier um gerade so viel wie der irrationale Trochäus und Jambus, nämlich um $\frac{1}{2}$ *χρόνος πρῶτος*. Dieser sechsthalbzeitige päonische Tact ist eine *ἀλογία τοιαύτη, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἐστὶ*, nämlich *τοῦ τε παιωνικοῦ καὶ τοῦ ἰαμβικοῦ*, sie steht in der Mitte zwischen dem fünfzeitigen päonischen und dem sechszeitigen jambischen, d. i. ionischen Tacte. Wir haben hier einen zwar nicht von Aristoxenus ausdrücklich beschriebenen, aber durch die Theorie garantirten und durch die practische Metrik mit Nothwendigkeit erforderten irrationalen päonischen Tact.

Nunmehr wissen wir auch den von Aristides aufgeführten Tactwechsel *ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον* zu belegen. Er kommt vor in der Verbindung des Bacchius und Jambus zum Dochmius, wenn sowohl die Kürze des Bacchius wie des Jambus mit der Länge vertauscht ist:

⏑ –́ –	⏑ –́	α –́ –	α –́
παίων ῥητός	*ἴαμβος ῥητός*	*παίων ἄλογος*	*ἴαμβος ἄλογος.*

Ob es auch einen irrationalen Dactylus, der die Vierzeitigkeit des rationalen Dactylus um einen halben *χρόνος πρῶτος* retardirt, gibt, müssen wir dahin gestellt sein lassen. Nach Analogie der irrationalen Trochäen, Jamben, Bacchien und Dochmien

⏑̄ — ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —
— ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑̄
⏑̄ — — ⏑̄ — ⏑̄ — — ⏑̄ —

würden wir ihn in den von den Alten sogenannten akatalektischen Dactylen zu suchen haben, wenn statt deren schliessender Kürze eine Länge steht:

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑̄

Der Creticus statt des auslautenden Dactylus hätte dann also diese Geltung ⏊ ⏑ —. Durch die Theorie würde ein solcher irrationaler Dactylus garantirt sein, denn er wäre diejenige *ἀλογία*, welche zwischen dem vierzeitigen dactylischen und dem fünfzeitigen päonischen Tacte in der Mitte steht:

λόγος ἴσος	2 : 2	
	2 : $2\frac{1}{2}$	ἀλογία
λόγ. παιωνικ.	2 : 3.	

Aber die Praxis erheischt die Annahme dieses irrationalen Dactylus weniger nothwendig als den irrationalen Päon, denn alle mit dem Creticus statt des Dactylus auslautenden dactylischen Reihen und Verse enthalten wahrscheinlich keine vierzeitigen, sondern sog. kyklische oder dreizeitige Dactylen.

Siebentes Capitel.

Der zusammengesetzte Tact als rhythmische Reihe. Die rhythmische Periode.

Die rhythmische Reihe bei den Alten und Modernen.

Wer die bei Psellus §. 8 erhaltene Stelle des Aristox. von den Bestandtheilen des Rhythmus liest (S. 2), der kann leicht zu der Ansicht kommen, dass es entweder Aristoxenus an hinreichender Beobachtungsgabe fehlte, um einige der wesentlichsten Elemente des Rhythmus zu erfassen, oder aber, dass die Compositionen der Alten in Beziehung auf den Rhythmus einer Eigenthümlichkeit ermangelten, die für unser modernes rhythmisches Gefühl ein so nothwendiges Moment ist, dass wir uns ohne dasselbe den musikalischen Rhythmus gar nicht einmal denken mögen. Dort definirt nämlich Aristoxenus den Rhythmus als ein aus Tacten und Tacttheilen bestehendes System; zwar ist dieser Satz, wie aus seinen Worten hervorgeht (ὥσπερ εἴρηται), nur die Recapitulation einer im Vorausgehenden ausführlicher erörterten Darstellung,

aber es ist doch anzunehmen, dass Aristoxenus bei dieser Recapitulation unter den Bestandtheilen des Rhythmus kein Element, dem er wirkliche Bedeutsamkeit zuschreibt, unerwähnt gelassen haben wird. Also lediglich Tacte und Tacttheile waren die Elemente, deren Zusammenstellung oder Aufeinanderfolge nach der Theorie der Alten bereits den Rhythmus hervorrief? Da stellen wir Modernen doch höhere Anforderungen an den musikalischen Rhythmus. Ja, für den ausserhalb der Kunst stehenden natürlichen Rhythmus finden wir es genügend, wenn sich Arsen und Thesen und somit Tacte an einander reihen, aber für die Musik verlangen wir mehr als die Aufeinanderfolge der nach Arsis und Thesis gegliederten Tacte. Wir mögen nämlich keinem Musikstücke das Zugeständnis machen, dass es ein rhythmisches Kunstwerk sei, wenn nicht immer mehrere der auf einander folgenden Tacte sich zu höheren rhythmischen Einheiten zusammenfassen lassen. Unsere Musiker nennen diese rhythmischen Abschnitte höherer Ordnung die periodischen Vorder- und Nachsätze. Es soll stets eine bestimmte Anzahl von Tacten durch die Einheit eines in ihnen dargestellten Abschnittes der Melodie als eine zusammengehörige, untrennbare Gruppe sich darstellen, und weit entfernt, uns an der Gleichheit der auf einander folgenden einzelnen Tacte genügen zu lassen, sind wir nur dann in Beziehung auf den Rhythmus zufrieden gestellt, wenn auch in den Zeitabschnitten, in welche das rhythmische Ganze durch diese Gruppen sich enger zusammenschliessender Tacte zerfällt, eine bestimmte Ordnung und Gleichmässigkeit beobachtet ist. Wir wollen die „τάξις χρόνων“ nicht bloss in der Reihenfolge der einzelnen Tacte und ihrer Tacttheile, sondern auch in der Aufeinanderfolge der periodischen Vorder- und Nachsätze repräsentirt sehen, ja wir gehen so weit, dass wir vorwiegend in die τάξις dieser letzteren Art das eingentlich r h y t h m i s c h e Moment einer Composition setzen. Und wie wir von den zum Einzeltacte gehörenden Tacttheilen dem einen (schweren) Tacttheile durch stärkere Intension, die wir einem der in ihm enthaltenen Töne geben, über den anderen hervorheben, und wie wir durch diesen Jctus des Einzeltactes die ihn ausfüllenden Töne als eine zusammengehörige Gruppe markiren und von denen des vorausgehenden und folgenden Tactes abscheiden, so geben wir Einem der zu einem Vorder- oder Nachsatze vereinigten Einzeltacte wiederum einen stärkeren Jctus als den übrigen, und durch diesen Hauptictus markiren wir die ganze Tactgruppe als ein von der vorausgehenden und nachfolgenden geschiedenes selbstständiges Ganzes. Ein passender und leichter Name für das etwas unbequeme

„periodischer Vorder- wie Nachsatz“ ist der der rhythmischen Reihe; es verdient derselbe allgemeine Aufnahme in der Kunstsprache der Musiker zu erhalten.

Und die musische Kunst der Griechen? Wusste sie von diesen rhythmischen Reihen nichts? Hat sie sich bloss mit Tacten und deren Arsen und Thesen begnügt, ohne sie zu einer höheren rhythmischen Ordnung zu vereinigen? Die vorausgehende Darstellung der Aristoxenischen Tactlehre setzt uns in den Stand, hierauf die richtige Antwort zu geben. Die rhythmische Theorie der Griechen und demnach auch die Praxis ihrer musischen Kunst hält den Begriff der rhythmischen Reihe ebenso strenge, wenn nicht noch strenger fest als wir Modernen. Aristoxenus nennt zwar die πόδες und deren σημεῖα als die völlig ausreichenden Bestandtheile des Rhythmus, aber eben das Wort πόδες bezeichnet als Kunstausdruck der antiken Rhythmik nicht bloss das, was wir Modernen die Tacte nennen, sondern es ist zugleich der Ausdruck für unseren Begriff der rhythmischen Reihe.

Ueberschauen wir die Zahl der nach der Darstellung des Aristoxenus bei den Alten vorkommenden Tacte der Grösse und der Tactart nach (es sind ihrer 19), so finden wir dort zunächst solche Tacte, welche wir Modernen als einfache oder unzusammengesetzte Tacte bezeichnen (S. 26.). Nach Aristox. werden sie auch bei den Alten unzusammengesetzte Tacte, ἀσύνθετοι πόδες genannt. Ihnen tritt eine ungleich grössere Zahl von Tacten gegenüber, welche in der alten Kunstsprache zusammengesetzte Tacte, σύνθετοι πόδες genannt wurden. Auch wir Modernen haben zusammengesetzte Tacte. Wir finden dieselben sämmtlich unter den πόδες σύνθετοι der Alten wieder. Aber nach Abzug derselben bleibt unter den σύνθετοι πόδες noch immer eine nicht unbedeutende Zahl zurück, für welche wir in unserer Tact-Kategorie keine Analoga finden. Wir müssen diese Analoga unter unseren rhythmischen Reihen suchen, und auch denjenigen σύνθετοι πόδες, welchen sich gleich grosse und gleich gegliederte zusammengesetzte Tacte der Modernen zur Seite stellen lassen, muss nach der Anwendung zu urtheilen, welche die uns noch theilweise vorliegende Praxis der Alten von ihnen machte, die Bedeutung von rhythmischen Reihen zuerkannt werden.

Hierbei will uns freilich Manches nicht recht einleuchten. Bei uns Modernen ist die fast ganz allgemeine Anordnung der Tacte zu periodischen Sätzen oder Reihen diese, dass immer 4 Tacte zu einem Vorder- oder Nachsatze zusammengefasst werden. Diese Reihenform ist nun freilich auch bei den

Zu Seite 91.

Es er-

glän - - zen die Ster - ne in himm - li - scher Höh, Und ihr

Schim - mer verklärt die träu - men - de glat - te See, Sie

wogt ent-zückt vor Lust und Weh, Doch

bald er - greift sie stür - mi-sche Gluth, Denn den

Him - - mel zu fas - sen be-gehrt die ra - - sen-de Fluth.

Alten vertreten (in den tetrapodischen Reihen). Aber wir erblicken hier noch so manche andere. Unter ihnen machen uns die Dipodieen, insofern dies selbstständige Reihen sein sollen, keine Schwierigkeit, denn auch bei uns machen bisweilen nicht vier, sondern zwei unzusammengesetzte Tacte eine Reihe für sich aus, was aus dem melodischen Inhalte deutlich genug zu erkennen ist. Befremdlicher sind uns die vielen dreitheiligen Reihen, darunter auch Eine von drei Dipodieen. Es wird uns, denke ich, nicht leicht fallen, hierzu Analoga in unserer musikalischen Periodenbildung zu finden, wenn anders wirklich je drei Dipodieen durch den musikalischen Inhalt sich zu einem periodischen Vorder- und Nachsatze zusammenschliessen sollen. Aber noch auffälliger ist es uns, dass die Alten in ihrer uns ganz fremden Vorliebe für Fünftheiligkeit der rhythmischen Abschnitte so weit gehen, dass sie nicht bloss den $\frac{5}{8}$- und $\frac{5}{4}$-Tact haben, sondern auch je fünf einfache Tacte zu einer einheitlichen Reihe zusammensetzen. Am leichtesten können wir uns von diesen päonischen oder hemiolischen Formen, wie sie die Alten nannten, mit ihrem $\frac{5}{4}$-Tacte oder Päon epibatus befreunden, zumal ihn die Theorie des Aristoxenus nach den in dem Vorausgehenden gewonnenen Ergebnissen gerade so auffasst, wie Boieldieu in seiner weissen Dame, nämlich als eine Zusammensetzung des $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Tactes. Auch den $\frac{5}{8}$-Tact lassen wir hingehen, da auch unsere modernen Componisten einige Versuche, ihn anzuwenden, gemacht haben. Aber mag auch der $\frac{5}{4}$-Tact, so denken wir, immerhin geläufig genug sein, dass er selbst in unseren Volksliedern sich nachweisen lässt (der ehrwürdige $\frac{5}{4}$-Rhythmus des „Prinz Eugen der edle Ritter“ verdient in jeder Hinsicht vor der Cavatine der weissen Dame den Vorzug), so wollen wir doch nicht einsehen, wie es möglich gewesen, dass man jemals in der Melodiebildung an der Vereinigung von fünf $\frac{2}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-oder gar $\frac{5}{8}$-Tacten zu fünftheiligen Sätzen Gefallen gefunden haben könne. Die erfahrensten unserer Musik-Theoretiker stellen das in Abrede. Und doch könnte es sich leicht herausstellen, dass Aristoxenus in der Anerkennung verschiedenartiger pentapodischer Reihen der musikalischen Praxis seines Volkes eine grössere Aufmerksamkeit und schärfere Beobachtung hat zu Theil werden lassen, als die heutigen Musik-Theoretiker den in unserer Musik vorkommenden rhythmischen Formen. Ich will hier nicht auf den Rhythmus unserer Volksmelodieen hinweisen, nicht auf die fünftheiligen Reihen des Schwäbischen Liedes: „Gang i ans Brünnele“, die freilich von den norddeutschen Herausgebern meist in viertheilige abgeändert werden, es gibt auch in unse-

rer eigentlichen Kunst-Musik Compositionen, wo fünftheilige Reihen nicht bloss einzeln als beiläufige Erweiterungen einer viertactigen Reihe vorkommen, sondern welche in ihrem Rhythmus recht eigentlich auf fünftactige Reihenbildung basirt sind. Eine solche Composition ist der erste Satz in der Beethovenschen Cis-moll Sonate. Schon mancher Musiker hat mir hier widersprochen, aber im Interesse der Aristoxenischen Tradition ist es nothwendig, dass ich auf jenes Stück als eine moderne Parallele zum päonischen Rhythmus der Alten aufmerksam mache. Ich habe S. 88 u. 89 die ersten 28 Tacte, nach periodischen Reihen gruppirt, dem Auge vorgeführt; nach einem Zwischensatze wird dann von Tact 43 an eine ähnliche Reihenanordnung wie in jenen 28 Tacten, nur kürzer, wiederholt. Jede Zeile der Seite stellt eine rhythmische Reihe dar. Die erste Reihe ist ein Vorspiel, eine lediglich krumatische Einleitung. Schon dies Vorspiel enthält fünf Tacte. Der Schluss der Reihe ist der Auftact der folgenden, und ebenso ist es, um dies gleich hier vorauszunehmen, am Schlusse jeder folgenden Reihe. Mit diesem Auftacte beginnt das eigentliche *μέλος*. Die erste Reihe der Melodie ist mit vier Tacten abgeschlossen, aber es ist für die Vorliebe, welche Beethoven in dieser Composition für päonische Gliederung zeigt, im höchsten Grade characteristisch, dass trotzdem diese erste Reihe durch die *κροῦσις* noch um einen fünften Tact erweitert wird. Also auch diese zweite Reihe ist eine Pentapodie. Die dritte wieder eine Pentapodie, und zwar hier auch in der Melodie. Dann folgen auf die drei Pentapodieen zwei tetrapodische Reihen, bis endlich Beethoven an sechster Stelle wieder mit einer Pentapodie diesen ersten Theil abschliesst. Ich denke, eine andere rhythmische Anordnung als die von mir angegebene lässt sich für den genau Prüfenden in jenen 28 Tacten gar nicht finden. Die Melodie oder das Metrum sondert die Reihen scharf genug von einander. Die metrischen Reihen durch die antiken Zeichen ausgedrückt werden keine anderen als folgende sein:

κροῦμα	⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ ∧ ∧ ∧ ∧ ∧ ∧ ∧ ∧ ∧	Pentapodie.
μέλος	∪∪⊥ ∪∪⊥ — ⊥ ∪∪⊥ — ⊥ ∧ ∧	Pentapodie.
	∪∪⊥ ∪∪⊥ ∪ ⊥ ∪∪⊥ — ⊥	Pentapodie.
	∪⊥ ∪ ⊥ ∪⊥ ∪ ⊥	Tetrapodie.
	— ⊥ — ⊥ — ⊥ ∪∪⊥	Tetrapodie.
	∪∪⊥ ∪∪⊥ ∪∪⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥	Pentapodie.

Um diese metrischen Reihen dem Prüfenden um so klarer vorzuführen, habe ich mich die schwere Arbeit nicht verdriessen lassen, das schöne Sonett, welches Griepenkerl zu unserem

Adagio geschrieben, in die entsprechenden Metra umzuformen und den Noten hinzuzufügen. Möge die dadurch entstandene Verschlechterung desselben der rein wissenschaftliche Zweck entschuldigen.

In derselben Weise haben wir uns nun die grösseren päonischen Tacte d. h. die pentapodischen Reihen zu denken, welche Aristoxenus für die antike Musik statuirt. Sogar das Ethos, welches die Alten ihrem päonischen Rhythmengeschlechte zuschreiben, kann man sich einigermassen an jenen Beethovenschen Pentapodieen veranschaulichen. Es versteht sich, dass wir uns nach ihnen nur die aus geraden und dreitheiligen Einzeltacten bestehenden Pentapodieen vorstellig machen können; denn Pentapodieen oder fünftactige Reihen aus Einzeltacten, die wiederum fünftheilig sind, gehen allerdings über das Maass unserer Anschauungsfähigkeit einigermassen hinaus. Und doch müssen wir es dem Aristoxenus glauben, dass auch sie in der antiken Kunst gebildet wurden. Ein moderner Bearbeiter der antiken Rhythmik behauptet sogar, die Alten hätten nur fünftactige Reihen aus fünfzeitigen Tacten gekannt, die Pentapodieen aus drei- und vierzeitigen Tacten glaubt er ihnen absprechen zu müssen. Er setzt hierdurch seinen vielen den rhythmischen Erfahrungen so sorglos Hohn sprechenden Behauptungen allerdings die Krone auf.

Gehen wir jetzt zu dem über, was uns von der Praxis, welche die Alten in Bezug auf die Reihen beobachteten, unmittelbar überliefert ist.

Die alten Musikreste nach ihrer Diairesis in πόδες oder ῥυθμοί.

In der musikalischen Litteratur der Alten finden wir eine ziemliche Anzahl von Notenbeispielen für Tonleitern der verschiedenen Transpositionsscalen, meist vom Umfange einer Doppeloctav, so wie auch (bei Bacchius und dem Anonymus) für die innerhalb einer Quinte und Quarte möglichen Combinationen der Töne und einiges Andere der Art. Dies sind nach dem Ausdrucke des Anonymus *διαψηλαφήματα*, d. h. es ist auf eine rhythmische Anordnung der Töne durchaus keine Rücksicht genommen. Sie können nur für die Harmonik, nicht für die Rhythmik lehrreich sein. Wir besitzen aber auch einige in Instrumentalnoten ausgeführte Beispiele, welche jener Anonymus in der Absicht, uns über den Rhythmus zu belehren, mittheilt, und ausserdem drei antike *ᾠδαὶ* mit den Texteswörten. Diese beiden letzteren Arten von Notenresten haben für unsere Kenntnis der Rhythmik die grösste Wich-

tigkeit. Wir behandeln hier die Aufschlüsse, welche sie über die antiken Reihen gewähren.

Die Beispiele in Instrumentalnoten finden sich bei dem Anonymus in einem Abschnitte, welcher wahrscheinlich der Quelle B entlehnt ist, und zwar nicht sowohl der Partie von der Rhythmopöie, als vielmehr derselben Stelle, aus welcher Aristides die von ihm den *χωρίζοντες* zugeschriebene Theorie der *πόδες* (oder vielmehr *ῥυθμοὶ*) *ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* behandelt. Den Namen *χωρίζοντες* gebraucht Aristides, um dies noch einmal in Erinnerung zu bringen, im Gegensatz zu denen, welche die Rhythmik mit der Metrik verbinden „*οἱ συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν*". Die *συμπλέκοντες* recurriren auf metrische Schemata und metrische Versfüsse, wie wir aus der aus ihnen geschöpften Aristideischen Partie ersehen, die *χωρίζοντες* müssen demnach die Erörterung der einfachen und zusammengesetzten Tacte ohne metrische Beispiele ausgeführt haben. Aber an Beispielen haben sie es nicht fehlen lassen. „Sie stellen eine Scala der Tacte vom kleinsten zweizeitigen bis zu den grössten zusammengesetzten Tacten auf, lassen sie bald mit der Thesis, bald mit der Arsis, bald mit *μακραὶ*, bald mit *βραχεῖαι* beginnen, führen sie bald aus lauter *μακραὶ*, bald aus lauter *βραχεῖαι*, bald aus *μακραὶ* und *βραχεῖαι* gemischt aus, so dass bald die einen, bald die anderen Zeitgrössen vorwiegen, und geben den Thesen die dazu gehörenden Arsen bald durch gleichartige, bald durch ungleichartige Zeitgrössen wieder, und endlich sie führen bald den Tact aus lauter *φθόγγοι*, bald unter Annahme von Pausen, von *λείμματα* und *προςθέσεις* aus". So beschreibt Aristides in Kürze ihr Verfahren. Es ist ganz unmöglich, dass sie dies ohne Beispiele gethan haben. Haben sie aber im Unterschiede von den *συμπλέκοντες* sich keiner metrischen Schemata und Versfüsse bedient, so müssen sie offenbar Noten gewählt haben und zwar Instrumentalnoten, denn Singnoten gebrauchte man natürlich nur für poetische Texte. Geben die *χωρίζοντες* aber ihre *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* in Notenbeispielen, so erklärt sich auch von selbst, dass sie die einen als *ὁλόκληροι*, die anderen mit *λείμματα* und *προςθέσεις* ausgeführt haben. Auch die Erläuterung der Pausenzeichen müssen die *χωρίζοντες* (vgl. S. 56) an dieser Stelle gegeben haben.
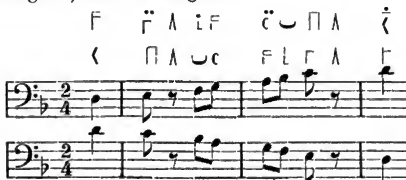
Das stimmt nun Alles mit der jetzt in Rede stehenden Stelle des Anonymus. Sie ist freilich nur ein kleines Excerpt der umfassenderen Quelle und noch dazu in der uns überlieferten Gestalt durch die verkehrte Reihenfolge der einzelnen Beispiele u. s. w., so wie auch durch andere Versehen, in der grössten Verwirrung. Einigermassen geordnet habe ich sie

in den Fragmenten p. 69 ff. mitgetheilt. Hiernach belehrt uns die Stelle des Anonymus zunächst über die Bedeutung der in den Beispielen gebrauchten Zeichen, der Längezeichen – ⏗ ⏘ ⏙, der Pausenzeichen ∧ ∧̄ ∧̆ ∧̄ und der στιγμή, eines zur Andeutung des rhythmischen Jctus über die Note gesetzten Punctes (·) oder auch Doppelpunktes (··). Dann folgen sechs mit diesen rhythmischen Zeichen und den Tactnamen: *τετράσημος*, *ἑξάσημος*, *δωδεκάσημος* u. s. w. versehene Beispiele. Es versteht sich, dass die Handschriften in Beziehung auf die Punkte und Längezeichen und auch in den Noten mannigfach differiren. Meine Fragmente geben eine vollständige Uebersicht in die Lesarten der sechs von Bellermann sorgfältig verglichenen Handschriften, die nach ihrer Güte rangirt sind (voran steht der Cod. Neapolitanus, zuletzt der Parisinus 2458, der in der Setzung der Punkte am sorglosesten ist).

Zu den Ueberschriften *τετράσημος*, *ἑξάσημος*, *δωδεκάσημος* u. s. w. haben wir nach Aristoxenischem Sprachgebrauche das Wort *πούς* zu ergänzen. Vielleicht aber steht die Quelle, woraus der Anonymus excerpirt, in Beziehung auf die Terminologie des Tactes schon auf dem Standpunkte der Späteren, wonach man für *πούς* häufiger das Wort *ῥυθμός* gebraucht. Vgl. p. 69, 2: *ὁ ῥυθμὸς συνέστηκεν ἔκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως*; hier ist unter *ῥυθμὸς* nicht ein *ῥυθμικὸν σύστημα* im Sinne des Aristoxenus (Psell. §. 8), sondern der einzelne Tact verstanden. Auch Aristides lässt die *χωρίζοντες* an Stelle von *πούς* den Ausdruck *ῥυθμὸς* gebrauchen. Wir behandeln zuerst die in der Beispielsammlung des Anonymus enthaltenen *πόδες σύνθετοι*.

Δωδεκάσημος (*ἰαμβικός*).

Die zahlreichen Tonleitern bei den alten Musikern sind, wie wir oben bemerkten, ohne Rücksicht auf den Rhythmus aufgestellt. Dies ist auch ganz natürlich. Bei dem Anonymus finden wir eine Ausnahme. Unter der Ueberschrift *δωδεκάσημος* stellt er eine durch Pausen, Länge- und Ictus-Zeichen rhythmisch gegliederte Octav der Hypodorischen Tonart und der Lydischen Transpositionsscala (also d-moll) auf, erst aufsteigend, dann absteigend.



Ueber die hier vorgenommene Aenderung der handschriftlichen Notenzeichen vgl. Frg. p. 71; sie ist unzweifelhaft richtig, da sie nur unmittelbaren Fortschritt von Ton zu Ton in der Scala herstellt. In der ersten Zeile hat nur die letzte, nicht die erste Note ein Längezeichen; jedenfalls aber ist auch der ersten Note ein Längezeichen hinzuzufügen (dies zeigt schon die Ueberschrift *δωδεκάσημος*; ohne dies zweite Längezeichen würde die Notenreihe nur 11 *χρόνοι πρῶτοι* enthalten). Der zweiten Zeile gebühren ohne Zweifel dieselben Zeichen wie der ersten; sie sind in den Handschriften weggelassen, nur dass das viertletzte Zeichen (f) — jedenfalls irrthümlich — eine *στιγμή* hat. — Dass die durch Punkte hervorgehobenen Noten die accentuirten Töne bezeichnen sollen, ist schon an sich natürlich (denn wie sollte man darauf kommen, statt der accentuirten Töne die nicht-accentuirten durch die *στιγμή* hervorzuheben) und steht dann insbesondere für das vorliegende Beispiel über allem Zweifel fest. Nicht im Einklange damit steht die vorausgeschickte Erläuterung des Anonymus: *Ὁ μὲν ῥυθμὸς συνέστηκεν ἔκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως . . . Ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον* (d. i. die Note) *ἄστικτον ᾖ οἷον* ⊢, *ἡ δὲ ἄρσις ὅταν ἐστιγμένον* (*οἷον* ⊢̇). Bellermann nahm deswegen an, dass *ἄρσις* hier nicht den leichten, sondern den schweren Tacttheil bezeichne. Ich habe folgendes Auskunftsmittel vorgeschlagen. Die Stellung *ἡ μὲν οὖν θέσις . . . ἡ δὲ ἄρσις* ist dem allgemeinen Brauche der griechischen Rhythmiker zuwider, wonach sie, wenn sie von *ἄρσις* und *θέσις* im Allgemeinen reden, ohne einen bestimmten Tact im Auge zu haben, die *ἄρσις* an erster, die *θέσις* an zweiter Stelle nennen. So muss auch hier die Stellung *ἡ μὲν οὖν θέσις . . . ἡ δὲ ἄρσις* umgekehrt lauten: *ἡ μὲν οὖν ἄρσις . . ., ἡ δὲ θέσις*, umsomehr, als auch der Anfang dieses Abschnittes, dessen Erläuterung mit den Worten *ἡ μὲν οὖν κτλ.* aufgenommen wird, die *ἄρσις* und *θέσις* in dieser Reihenfolge nennt: *Ὁ μὲν ῥυθμὸς συνέστηκεν ἔκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως.*

Man wird nun bemerken, dass nicht bloss eine einfache, sondern auch eine doppelte *στιγμή* als Ictuszeichen angewandt ist. Sie kann der Natur der Sache nach nur die Bedeutung haben, dass der mit ihr bezeichnete Ton noch stärker als der nur mit Einem Punkte versehene hervorgehoben werden soll. Dies stimmt nun auch durchaus mit ihrer Verwendung in dem vorliegenden Beispiele. Wir Modernen sagen von den vier Achteln des Tactes, dass das erste und dritte Achtel vor den beiden übrigen, das erste aber wiederum vor dem dritten hervorgehoben wird. Ebenso ist hier von den Griechen dem ersten *χρόνος πρῶτος* als dem gewich-

tigsten Zeittheile eine doppelte *στιγμή*, dem dritten eine einfache *στιγμή* gegeben, der zweite und vierte *χρόνος πρῶτος* sind *ἄστικτοι*.
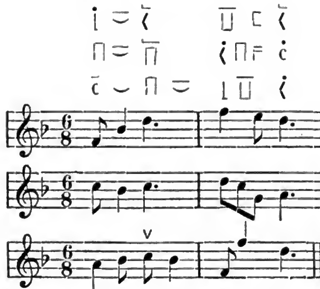
Δωδεκάσημος (*δακτυλικός*).

Δεκάσημος (*δακτυλικός*).

Die Längenzeichen sind consequent von allen Handschriften in der angegebenen Weise gewahrt worden, wir stehen hier also auf völlig sicherem Boden, wenn wir diese Noten (und ihnen analog die drittletzte Note der zweiten und dritten Reihe) durch Viertel übersetzen. Eine jede Reihe enthält also 10 *χρόνοι πρῶτοι*. Damit stimmt aber die Ueberschrift *ὀκτάσημος* nicht. Sie muss *δεκάσημος* lauten. Der Epitomator hat *ὀκτάσημος* geschrieben, weil die Reihe in der That *ὀκτὼ σημεῖα*,

8 Noten, enthält. Ich denke, die Emendation, wie die Entstehung der fehlerhaften Lesart des Textes ist vollkommen gerechtfertigt. Wir haben also in dem vorliegenden Beispiele acht fünfzeitige Einzeltacte. Es ist interessant, dass sich die von unseren Musikern wie von unseren Metrikern angezweifelten päonischen Tacte schliesslich noch in den Musikresten der Alten nachweisen lassen und damit von uns ganz unumwundene Anerkennung verlangen.

Κῶλον ἑξάσημον.



Die Periode und ihre Reihen.

Die rhythmische Reihe ist ein selbstständiges rhythmisches Ganzes, welches als solches durch den Hauptictus der Reihe, der auf einem ihrer Einzeltacte ruht, und vor dem die Icten der übrigen in ihr enthaltenen Tacte zu Neben-Icten herabsinken, markirt wird. Es ist nicht der Fall, dass die Haupt-Icten zweier oder mehrerer auf einander folgender Reihen einander subordinirt würden und dass der Hauptictus der einen Reihe wiederum ein stärkeres Gewicht hätte als der Hauptictus der benachbarten, sondern der Hauptictus der einen steht dem der benachbarten Reihe coordinirt. Also in Beziehung auf die Gliederung und Abstufung der rhythmischen Accente findet keine höhere rhythmische Einheit zweier oder mehrerer rhythmischer Reihen statt. Wohl aber in Beziehung auf die Melodie. Denn nur selten kommt es vor, dass die einzelne Reihe ein in sich abgeschlossenes melodisches Ganzes bildet. Die gewöhnliche Form ist die, dass sich je zwei Reihen in Beziehung auf die Melodie eng an einander schliessen: sie bilden die Theile einer sogenannten musikalischen Periode, und eben daher rührt die gewöhnliche Bezeichnung der rhythmischen Reihe als periodischen Vorder- und Nachsatzes. Es können aber auch mehr

als zwei Reihen zu einer Periode zusammentreten (Vorder-, Zwischen- und Nachsatz u. s. w.).

So ist es in unserer modernen Musik. Die wenigen antiken Reste, die wir auf den vorhergehenden Blättern besprachen, zeigen, dass es in der alten Musik gerade so war. Auch bei den ziemlich unmelodischen δωδεκάσημοι δακτυλικοὶ und δεκάσημοι (S. 96) (es sind keine Melodieen, sondern Instrumental-Begleitungen nicht mehr erhaltener Melodieen) sehen wir sofort, dass von je vier Reihen sich die erste mit der zweiten und wiederum die dritte mit der vierten zu dem vereinigt, was wir musikalische Periode nennen. Noch mehr tritt dies in der ᾠδὴ S. 104 hervor. Wir müssen gestehen, dass wir hier überall unsere heimische Weise der Periodisirung wiederfinden, und dass die antike Musik hierdurch unserer modernen ausserordentlich nahe tritt.

Obwohl die Periode keine höhere Einheit der zu ihr gehörenden Reihen in Bezug auf Gliederung und Abstufung der rhythmischen Accente genannt werden kann, so gehört sie doch nichts desto weniger ebenso wie Tacttheil, Tact und Reihe der Rhythmik an. Der Rhythmus ist die vom Rhythmizomenon in bestimmter Ordnung nach wahrnehmbaren Abschnitten gegliederte Zeit. Solche wahrnehmbare Abschnitte sind nun die Perioden nicht minder als die Reihen, Tacte und Tacttheile. Und wie die Tacte durch Tacttheile, die Reihen durch Tacte, so müssen wieder die Perioden in bestimmter Weise durch Reihen gegliedert sein, — die Zerfällung der von der Periode eingenommenen Zeit durch die zu ihr gehörigen Reihen muss nicht minder eine gesetz- und ordnungsmässige sein, wie die Zerfällung des einzelnen Tactes durch Tacttheile. Unser Gefühl würde sehr unbefriedigt sein, wenn eine melodische Periode z. B. in zwei Reihen, die eine von vier, die andere von drei Tacten, zerfiele, es müssen vielmehr die Reihen derselben an Tactumfang gleich sein, oder wenn sie ungleich sind, so verlangen wir doch in der Aufeinanderfolge dieser ungleichen Reihen immer wieder eine bestimmte Ordnung. Und eben jenes Gefühl, welches diese Anforderung stellt, müssen wir „rhythmisches Gefühl" nennen, so gut wie dasjenige, welches die Zerlegung des Melos in bestimmte Tacte erheischt.

Es wird nach dem eben Gesagten nicht zweifelhaft sein können, dass die Periode für die Theorie der Rhythmik ein wichtiges Moment sein muss. Dennoch aber finden wir in unseren rhythmischen Quellen gar nichts darüber gesagt. Sollte in der That Aristoxenus für diesen dem Ohre sich so leicht aufdrängenden periodischen Zusammenhang zweier oder meh-

rerer benachbarter Reihen oder, wie wir nach seiner Terminologie sagen müssen, zweier oder mehrerer πόδες σύνθετοι keinen Sinn gehabt haben? Das können wir nach den Beweisen, welche er uns in dem erhaltenen Theile seiner Rhythmik von seiner so ausserordentlich scharfen Beobachtungsgabe liefert, unmöglich annehmen. Es kann nicht anders sein, als dass uns gerade hier ein wesentlicher Theil seines rhythmischen Systemes verloren gegangen ist, mag er nun über die Periodenbildung in der Rhythmopöie oder in irgend einem anderen Abschnitte seiner Stoicheia gehandelt haben.

Aber völlig verloren gegangen ist uns auch die Lehre von der rhythmischen Periodologie nicht. Reicht gleich die uns erhaltene Tradition der Rhythmiker nicht bis zu diesem Abschnitte, so tritt hier die Tradition der alten Metriker den Rhythmikern ergänzend zur Seite. Es ist hier nicht der Ort, das Verhältnis der Metriker zu den Rhythmikern darzulegen. Mag Hephästion mit seinen Genossen immerhin mit Recht als ein blosser Grammatiker bezeichnet werden, der die rhythmischen Formen der Poesie, d. h. die Metra, ohne das Fundament der Rhythmik nach äusserlichen Kategorieen, wie sie sich aus den blossen Dichtertexten ohne Kenntnis der ihnen zu Grunde liegenden und durch sie in der Sprache zur Erscheinung gebrachten Tactarten und Tactverhältnisse gewinnen lassen, behandelt, und mag deshalb dies ganze Verfahren der Metriker mit Recht als ein verfehltes bezeichnet werden, so lässt sich doch nicht in Abrede stellen, dass nicht Alles, was das metrische System der Kaiserzeit uns darbietet, auf den Reflexionen der Grammatiker beruht, sondern dass verschiedene allgemeine Kategorieen desselben sich aus der alten klassischen Zeit, in welcher die Metrik noch nicht von der Rhythmik getrennt war, in continuirlicher Tradition bis zu den Metrikern der Kaiserzeit hin fortgepflanzt haben. Zu diesen gehören nun nachweislich folgende.

Einer der wichtigsten Fundamentalbegriffe in der metrischen Theorie ist der des μέτρον. Wir meinen damit nicht den weiteren Begriff des Metrums, in welchem wir Modernen dies Wort zu gebrauchen pflegen, sondern eine speciellere Bedeutung, in welcher μέτρον so ziemlich mit dem übereinkommt, was wir Vers nennen. Wenn die Metriker das Wort μέτρον gebrauchen, hat es fast durchgängig diesen engeren Sinn. Es bezeichnet eine Gruppe zusammengehöriger πόδες, deren Einheit sich zunächst durch die Beschaffenheit des sprachlichen Rhythmizomenons oder der Lexis zu erkennen gibt. Wo nämlich 2 μέτρα an einander grenzen, da ist die sprachliche Continuität zwischen den einzelnen πόδες in gewisser

Weise aufgehoben. Es braucht zwar kein Satzende einzutreten, aber ein Wortende an dieser Stelle ist unerlässliche Bedingung. Es ist ferner an dieser Stelle jedweder Hiatus gestattet, der im Inlaute des Metrums nur unter gewissen Bedingungen legitim ist. Es ist hier endlich dem Dichter die Freiheit zugestanden, statt einer langen Silbe eine kurze zu gebrauchen (*συλλαβὴ ἀδιάφορος*, syllaba anceps). Die characteristische Eigenthümlichkeit des Metrons zeigt sich also vorwiegend am Ende desselben, genannt *ἀπόθεσις*.

Das *μέτρον* zerfällt gewöhnlich, wie die Metriker sagen, in zwei *κῶλα*. Das Wort *κῶλον* ist uns bereits S. 97 bei dem Anonymus als gleichbedeutend mit *πούς σύνθετος* begegnet. Wenn wir den *πούς σύνθετος* als rhythmische Reihe definiren, so haben wir hiermit auch die Bedeutung von *κῶλον* ausgesprochen. Das *κῶλον* der Metriker ist nämlich die durch das Rhythmizomenon der Sprache ausgedrückte rhythmische Reihe. Dies können wir als die im Allgemeinen zutreffende Definition hinstellen. Unwesentlich ist es, dass die Metriker die Reihe, wenn sie katalektisch ist, mit dem specielleren Namen des *κόμμα* oder der *τομή* bezeichnen, wonach sich die engere Bedeutung des Wortes *κῶλον* auf die akatalektische Reihe beschränkt.

Die Zusammensetzung des *μέτρον* aus zwei *κῶλα* ist das Gewöhnliche, aber keineswegs das Ausschliessliche. Es kann auch vorkommen, dass das *μέτρον* nur aus einem einzigen *κῶλον* besteht. In beiden Fällen wird es *στίχος*, d. i. Zeile genannt. Es kommt auch vor, dass mehr als zwei *κῶλα* in ihrer Aufeinanderfolge dieselbe sprachliche Continuität zeigen, welche wir oben als die characteristische Eigenthümlichkeit des *μέτρον* bezeichneten. In diesem Falle nun wird das *μέτρον* nach den Angaben der Scholl. zu Hephästion und des Marius Victorinus mit dem Ausdrucke *περίοδος* bezeichnet. Nach anderen, und zwar alten metrischen Quellen führt aber auch ein aus bloss 2 *κῶλα* bestehendes Metrum den Namen *περίοδος*. Wir werden diesen Widerspruch dahin zu vereinen haben, dass man in älterer Zeit für jedes *μέτρον* auch *περίοδος* sagte, so dass *περίοδος* in gleicher Weise wie *μέτρον* eine durch die angegebene Art der sprachlichen Continuität (die *συνάφεια*) vereinigte Gruppe von *πόδες*, sie mochte 2 oder 1 oder 3 und mehrere *κῶλα* oder Reihen umfassen, bezeichnete. Auch bei den späteren Metrikern lässt sich ausser jenem bereits bezeichneten Gebrauche des Wortes *περίοδος*, wonach es ein aus mehr als 2 *κῶλα* bestehendes *μέτρον* bedeutet, auch die Beziehung des Wortes auf eine geringere Anzahl von *πόδες* nachweisen.

Fasst man von der hier besprochenen Terminologie der Metriker die Worte *περίοδος*, *ἀπόθεσις*, *κῶλον*, *κόμμα* ins Auge, so wird man unwillkürlich an die Rhetoren erinnert, in deren Kunstsprache dieselben Ausdrücke vorkommen: *περίοδος* als ein völlig in sich abgeschlossener Verein von Sätzen und Satztheilen, *κῶλα* und *κόμματα* für eben diese Sätze und Satztheile, welche die unselbstständigen Bestandtheile der Periode ausmachen, *ἀπόθεσις* endlich für den Schluss der *περίοδος*. Doch nicht jede *περίοδος* besteht nach der Theorie der Rhetoren aus mehreren *κῶλα* oder *κόμματα*, es kann auch vorkommen, dass sie nur ein einziges *κῶλον* enthält. Dann ist sie *μονόκωλος* und heisst als solche *περίοδος ἀσύνθετος*. Gewöhnlich aber ist sie eine *περίοδος σύνθετος* von 2, 3, 4 *κῶλα*: *περίοδος δίκωλος*, *τρίκωλος*, *τετράκωλος*.

Haben etwa die Metriker von den Rhetoren, die Theoretiker der poetischen Form von den Theoretikern der prosaischen Form diese gemeinsamen Termini erborgt? Das wird man schwerlich annehmen, da die rhetorische Theorie sicherlich später ist als die metrische. Es können diese ganz identischen Ausdrücke aber auch nicht bei beiden Klassen von Theoretikern selbstständig und unabhängig von einander entstanden sein. Es bleibt nur diese eine Annahme möglich, dass die rhetorische Terminologie durch Uebertragung der für die poetische Sprache üblichen Kunstausdrücke auf die Prosa entstanden ist. Hiernach wird nun auch wohl dies unzweifelhaft sein, dass in einer früheren Zeit in der Sprache der Metriker das Wort *περίοδος* allgemeiner Ausdruck für *μέτρον* war und sich erst späterhin auf besondere *μεγέθη* des *μέτρον* beschränkte, und wir können den früheren Metrikern mit Rücksicht auf die aus ihnen schöpfenden Rhetoren folgende Terminologie vindiciren:

περίοδος μονόκωλος, ἀσύνθετος
περίοδος δίκωλος }
περίοδος τρίκωλος } *σύνθετοι.*
περίοδος τετράκωλος }

Halten wir nun ferner die jetzt wohl allgemein geltende Annahme fest, dass in früherer Zeit sich die Theorie der Metrik noch nicht von der Rhythmik abgeschieden hatte, so werden wir jene Nomenclatur nicht bloss eine Terminologie der Metriker nennen können, sondern müssen darin so gut wie in *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι*, wie in *ἄρσις* und *θέσις*, wie in *γένος δακτυλικόν*, *ἰαμβικόν*, *παιωνικόν*, *ἐπίτριτον* eine alte rhythmische Terminologie erkennen. Vereinigen wir die Terminologie der *περίοδοι* mit denen der *πόδες*, so ergibt sich folgendes sehr klare und schöne System antiker Nomenclatur:

πούς ἀσύνθετος	[μονοποδία]	
πούς σύνθετος	διποδία τριποδία τετραποδία κτλ.	= κῶλον
περίοδος ἀσύνθετος	μονόκωλος	
περίοδος σύνθετος	δίκωλος τρίκωλος τετράκωλος κτλ.	= μέτρον.

Wir können nunmehr aber auch hinzufügen, dass wir sogar durch unsere Quellen selber gezwungen werden, diese Terminologie als die der Rhythmiker hinzustellen. Das Fragment des Aristoxenus gibt uns keinen Hinweis darauf; die Stellen der von Aristides aus der Quelle C geschöpften Partie, welche das Wort *περίοδοι* gebrauchen, dürfen nach unseren Ergebnissen über die Natur dieser Quelle nicht für die Terminologie der Rhythmiker geltend gemacht werden, denn hier wird überhaupt keine Rhythmik gelehrt. Dagegen muss hier geltend gemacht werden die Aristideische Quelle A, aus welcher die so werthvolle, auf reinster rhythmischer Tradition beruhende Lehre vom Ethos der Rhythmen geschöpft ist. Hier heisst es p. 63, 16: **Καὶ οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες** (sc. **ῥυθμοὶ**) **εὐφυέστεροι, οἱ δὲ βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἔχοντες κτλ.** Das Wort **ῥυθμὸς** ist hier nicht wie in der Aristideischen Quelle B und C mit **πούς** identisch (vgl. Cap. IX), sondern bedeutet wie bei Aristoxenus den **ὅλος ῥυθμός**, die ganze rhythmische Composition; die **πόδες** sind ausdrücklich hier als die Bestandtheile des **ῥυθμὸς** angegeben. Und zwar hat der **ῥυθμὸς** die **πόδες** „**ἐν ταῖς περιόδοις**“, mithin ist **περίοδος** eine höhere Einheit: — ein Abschnitt des Rhythmus, der aus mehreren **πόδες** besteht, sei es aus **πόδες**, die sämmtlich mit **φθόγγοι** ausgefüllt sind, oder aus **πόδες**, welche Pausen enthalten. Wollte man nun aber annehmen, die hier genannten **πόδες** seien **πόδες ἁπλοῖ**, und unter den **περίοδοι** müsse man die **πόδες σύνθετοι** verstehen? Es würde eine solche Annahme zwar so willkürlich wie möglich sein, — denn nicht bloss von Aristoxenus, sondern auch von der Quelle B wird, wenn sie **πόδες** sagen, nicht bloss der einfache, sondern auch der zusammengesetzte Tact verstanden: es ist **πούς** die allgemeine Kategorie, die sich nach der vierten **διαφορὰ ποδική** in die Unterarten der **ἀσύνθετοι** und **σύνθετοι** zerlegt. Doch trotz dieser willkürlichen Beziehung der **περίοδοι** unserer Quelle A auf die **πόδες σύνθετοι** würde eine solche Interpretation nicht einmal ganz unrichtig sein, denn die **περίοδος ἀσύνθετος** oder **μονόκωλος** ist eben nur ein einziges **κῶλον**

oder ein einziger πούς σύνθετος, fällt also dem μέγεθος nach, wenn wir so wollen, mit dem πούς σύνθετος oder der Reihe zusammen. Aber es wird der πούς σύνθετος nicht περίοδος genannt, insofern er Reihe, d. h. ein Verein von 2, 3, 4, 5, 6 πόδες ἁπλοῖ ist, sondern insofern er die Eigenthümlichkeit der Periode hat. Vergessen wir nämlich ja nicht, dass keineswegs jede Reihe (πούς σύνθετος) eine περίοδος ist, so wenig wie jedes κῶλον ein μέτρον. Die einzelne Reihe kann für sich allein eine περίοδος, das einzelne κῶλον kann ein μέτρον bilden, aber gewöhnlich treten 2, oft auch mehrere κῶλα zum μέτρον oder, was dasselbe ist, mehrere Reihen oder πόδες σύνθετοι zur περίοδος zusammen.

Worin besteht nun aber die Eigenthümlichkeit der περίοδος oder des μέτρον im Gegensatze zur Reihe? Ich brauche wohl nicht in Erinnerung zu bringen, dass μέτρον hier im engeren technischen Sinne der Metriker gefasst werden muss, nämlich genau als dasjenige, was wir jetzt nach Böckhs Vorgange (im Gegensatze zu G. Hermann) einen Vers zu nennen pflegen, jede Gruppe von πόδες, welche in ihrer sprachlichen συνάφεια durch eine ἀπόθεσις von der vorausgehenden und folgenden gesondert ist, mag dieser Vers nun ein μονόκωλος sein oder ein δίκωλος oder aus mehreren κῶλα bestehen. Der dactylische Hexameter, der jambische Tetrameter z. B. ist ein Metron, eine περίοδος δίκωλος. Wir wissen, dass die beiden κῶλα desselben, oder was dasselbe ist, die Einzeltacte, in einer sprachlichen συνάφεια stehen. Diese λεκτικὴ συνάφεια muss aber in irgend etwas ihren Grund haben. Besteht nicht noch ein anderer Zusammenhang zwischen den beiden durch die λεκτικὴ συνάφεια vereinigten κῶλα oder rhythmischen Reihen? Was ist das gemeinsame Band, welches zwei rhythmische Reihen mit einander zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt? Wir haben dasselbe schon oben S. 97 besprochen. Es ist dies die melodische Zusammengehörigkeit zweier Reihen, welche dieselben als Vorder- und Nachsatz einer musikalischen Periode erscheinen lässt. So ist es wenigstens in unserer Musik. Und auch in der alten Musik war es nicht anders. Die auf uns gekommenen Beispiele von antiken melodisirten jambischen Tetrametern und dactylischen Hexametern zeigen unleugbar, dass die beiden in jedem dieser Verse vereinigten Reihen genau dasjenige sind, was wir den Vorder- und Nachsatz der musikalischen Periode nennen, und dass der Vers als Ganzes genau dasselbe ist, was bei uns musikalische Periode heisst. Die Reihen und Einzeltacte des antiken Verses (im Böckh'schen

Sinne), oder des Metrons, oder der *περίοδος*, einerlei welchen Namen wir gebrauchen wollen, bilden zusammen eine melodische Einheit, eine *μελικὴ συνάφεια*. Diese *μελικὴ συνάφεια* lässt sie auch im Rhythmus als eine über der Reihe stehende Gruppe höherer rhythmischer Ordnung scharf hervortreten, und diese melodisch-rhythmische Zusammengehörigkeit ist der Grund, dass sie auch beim Ausdrucke durch das Rhythmizomenon der Sprache als *λεκτικὴ συνάφεια* sich darstellt.

Πόδες δωδεκάσημοι:

περίοδος δίκωλος

Ἄ - ει-δε μοῦσά μοι φί - λη, — Vordersatz

μολπῆς δ' ἐμῆς κατ-άρ - χου· — Nachsatz

Periode.

περίοδος δίκωλος

αὔ - ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέ - ων — Vordersatz

ἐ - μὰς φρένας δο - νεί - τω. — Nachsatz

Periode.

περίοδος δίκωλος

Καλλιό - πει-α σο - φά, μου- — Vordersatz

σῶν προκα-θα-γέτι τερπνῶν, — Nachsatz

Periode.

περίοδος δίκωλος

καὶ σοφὲ μυστοδό - τα, Λα- — Vordersatz

τοῦς γόνε Δά-λιε παιάν, — Nachsatz

Periode.

περίοδος μονόκωλ.

εὐ - με - νεῖς πάρ - ε - στί μοι. — Periode

Es ist ein schönes Zusammentreffen, dass in der alten Musik dasjenige *περίοδος* heisst, was die neuere mit demselben Ausdrucke Periode bezeichnet. Wir können dasselbe streng genommen kein zufälliges nennen. Zuerst gebraucht das Wort *περίοδος* als Terminus technicus die musische Kunst der Alten in derselben Uebertragung, wie die Wörter *βάσις*, *πούς*; mehrere „*πόδες*“ machen eine „*περίοδος*.“ Vielleicht ist man auch hier ebenso wie bei *πούς*, *βάσις* und *ἄρσις* zunächst vom Gedanken an die Orchestik ausgegangen. Der Theorie der Musik hat das Wort die Theorie der Rhetorik entlehnt; hier hat es sich erhalten im Gebrauche der neueren Völker, während die ursprüngliche musikalische oder rhythmische Bedeutung des Wortes mit dem Erlöschen der alten Musik verloren gieng. Es hat dann aber weiterhin die Theorie unserer modernen Musik umgekehrt das in der Kunstsprache der Rhetorik erhaltene Wort samt den Unterarten (Vorder- und Nachsatz: — das sind die *κῶλα* der rhetorischen Periodologie) auf die Musik übertragen, durch dieselbe Analogie zwischen rhetorischer und rhythmischer Periode, zwischen rhetorischem und rhythmischem (Vorder- und Nach-) Satz geleitet, nach welcher die alten Rhetoren umgekehrt diese Ausdrücke aus der Terminologie der Musiker geborgt hatten.

Als die Abschnitte des Rhythmus stellen sich nunmehr folgende heraus:

1) Die kleinsten rythmischen Abschnitte sind die Tacttheile, *σημεῖα*, Arsen und Thesen.

2) Zwei (oder mehrere) Tacttheile bilden den Tact *πούς*, und zwar zunächst den unzusammengesetzten, einfachen Tact, *πούς ἀσύνθετος*.

3) Mehrere unzusammengesetzte Tacte bilden eine Reihe, einen periodischen Vorder- oder Nachsatz, *πούς σύνθετος*, wofür auch der Name *κῶλον* vorkommt, nicht bloss dann, wenn der Rhythmus durch das sprachliche Rhythmizomenon dargestellt wird (in der Metrik), sondern auch in der Instrumental-Musik.

4) Zwei, seltener mehrere Reihen bilden eine rhythmisch-melodische Periode, *περίοδος*, welche dann, wenn der Rhythmus durch die Lexis dargestellt wird (in der Metrik) auch *μέτρον* genannt wird, aber so, dass auch in der Metrik der Ausdruck *περίοδος* nicht ganz verschwunden ist. Der periodische Schluss heisst *ἀπόθεσις*. Die Continuität der *μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου* innerhalb der Periode oder des Metrons heisst *συνάφεια*; sie ist

sowohl eine λεκτική wie eine μελική συνάφεια, μελική in Beziehung auf die φθόγγοι, λεκτική in Beziehung auf den poetischen Text der Periode.

Diese Uebereinstimmung der μελική συνάφεια mit der λεκτική, oder wie wir auch sagen können, der musikalischen Periode mit der metrischen Periode oder dem μέτρον erklärt sich leicht für die im Alterthum bestehende Einheit zwischen Dichter und Componist. Wir brauchen hier in der Darstellung der Rhythmik nicht näher darauf einzugehen. Nur an dies Eine ist zu erinnern, dass gerade in der frühesten Zeit der Verein von Poesie und Musik noch ein viel innigerer ist, als späterhin. Es kann kein Zweifel sein, dass auch der dactylische Hexameter ursprünglich nicht declamirt, sondern von einem ἀοιδὸς unter Instrumental-Begleitung gesungen wurde, und eben auf diesem Boden des Gesanges hat er seine Entstehung gefunden. Mochten auch die alten Melodieen noch so einfach sein, so zeigt doch die strophische Gliederung, die sich für die Poesie aller Völker als die älteste Form nachweisen lässt, zur Genüge, dass das auch heut noch vorwaltende Princip der Repetition schon damals bestand. Dies Princip der Repetition, auf die Bildung der melodischen Periode angewandt, erzeugt nun zunächst den Verein von zwei Reihen zu einer periodischen Einheit, d. h. eben den einfachen Vorder- und Nachsatz von je gleich vielen Tacten. Die frühesten Perioden können keine andern als δίκωλοι gewesen sein. Von den ältesten μέτρα zeigen der dactylische Hexameter, das Elegeion, der trochäische, anapästische und jambische Tetrameter diese Eigenthümlichkeit. In den drei letzten sind je vier und vier, in den beiden ersten je drei und drei Tacte mit einander vereinigt. Es ist ganz natürlich, dass die in alter Zeit auf dem Boden der Metrik entstandenen metrischen Formen späterhin von diesem Boden abgelöst und nicht mehr als melische, sondern als declamatorische Metra vorgetragen werden konnten. So ist der Hexameter in der späteren Zeit seinem vorwiegenden Gebrauche nach kein melisches Metrum mehr, aber ihre Entstehung verdankt diese Gruppe von zwei durch συνάφεια vereinten Tripodieen dem alten melischen Gebrauche.

Erst in der Zeit der ausgebildeten Melik kommen Perioden oder Metren aus mehr als zwei Reihen auf. Das sind theils die sogenannten melischen Verse der Lyriker und Dramatiker, theils diejenigen Verbindungen gleicher Reihen, welche G. Hermann mit dem Namen der Systeme bezeichnet hat. Die alten Metriker nennen dies Alles mit dem sehr passenden Namen ὑπέρμετρον.

Die βάσεις und percussiones der μέτρα.

Die Metriker überliefern, dass die μέτρα entweder nach Monopodieen oder Dipodieen gemessen werden. Die allgemeinste Regel darüber ist folgende: nach Monopodieen oder Einzeltacten werden die dactylischen, päonischen und die beiden ionischen Metra gemessen, nach Dipodieen oder Doppeltacten die anapästischen, jambischen und trochäischen. So müssen wir die Regel ausdrücken, wenn wir den einzelnen Jonicus und Päon der Weise der Rhythmiker gemäss als Einzeltact oder Monopodie fassen. Die Metriker freilich fassen den Jonicus wie den Päon als einen aus 2 πόδες ἁπλοῖ zusammengesetzten Tact oder als Dipodie auf — —| ◡◡, ◡◡| — —, — ◡| ◡◡, ◡◡| ◡ — und sagen unter dieser Voraussetzung: Per monopodiam sola dactylica, per dipodiam vero caetera scandi moris est. Mar. Vict. 2497.

Aber die Regel ist in dieser Allgemeinheit ausgesprochen nicht richtig, und die Metriker selber lassen es an berichtigenden Ergänzungen nicht fehlen. Die Messung der dactylischen Metra ist dahin zu berichtigen, dass diejenigen von ihnen, welche den Umfang des dactylischen Hexameters überschreiten, nicht nach Monopodieen, sondern wie die Anapästen, Jamben, Trochäen nach Dipodieen gemessen werden, schol. Heph. ἐὰν ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸ ἑξάμετρον, κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν.

also — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — —,
aber — ◡◡ — ◡◡ | — ◡◡ — ◡◡ | — ◡◡ — ◡◡ | — ◡◡ — —

Ferner soll es auch vorkommen, dass umgekehrt die Anapästen bisweilen nicht nach Dipodieen, sondern nach Monopodieen gemessen werden. Mar. Vict. 2521: percutitur vero anapaesticus praecipue per dipodiam, interdum et per singulos pedes.

Der bei den Metrikern für die Messung nach Monopodieen oder Dipodieen vorkommende Terminus technicus ist: βαίνεται κατὰ μονοποδίαν, κατὰ διποδίαν.

Die lateinischen Metriker übersetzen dies durch scanditur per monopodiam, per dipodiam Vict. 2581. Statt dipodia sagen sie auch coniugatio, combinatio, oder bedienen sich auch für per monopodiam, per dipodiam des Ausdruckes singulis pedibus oder schlechthin pedibus und binis, coniugatis pedibus.

Mit dem Ausdrucke βαίνεσθαι κατὰ μονοποδίαν, κατὰ διποδίαν hängt das in der Terminologie der Metriker häufig vorkommende Wort βάσις zusammen. Es ist die Bedeutung desselben verschieden von der Aristoxenischen βάσις, die den schweren Tacttheil (die θέσις der Späteren) bezeichnet. Es ist auch verschieden von den βάσεις des Plato, die dasselbe zu sein scheinen wie das Aristoxenische ῥυθμοὶ rep. 3, 400: Ἀλλὰ ταῦτα μέν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἐλευθε-

ρίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ῥυθμούς. Ib. Τρία ἄττα ἐστὶν εἴδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται ὥσπερ ἐν τοῖς φθόγγοις τέτταρα ὅθεν αἱ πᾶσαι ἁρμονίαι. Im Sprachgebrauch der Metriker ist βάσις vielmehr dasjenige, καθ' ὃ βαίνεται τὸ μέτρον, nämlich eben die μονοποδία oder διποδία —, wir können sagen, es ist der gemeinsame Name für Monopodie und Dipodie als der Maasseinheiten, nach welchen das Metron gemessen wird. Den Nachweis hierfür in dem Folgenden.

Nach der Zahl der in ihm enthaltenen βάσεις (d. i. der als Maasseinheit angenommenen Monopodieen oder Dipodieen) wird das μέτρον als δίμετρον, τρίμετρον, τετράμετρον, πεντάμετρον, ἑξάμετρον bezeichnet. schol. Hephaest. 7, 1: λέγεται δὲ τὸ ἡρωικὸν ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάσεων. Das ἡρωικὸν δακτυλικὸν wird nach Monopodieen gemessen; von der Zahl dieser seiner monopodischen βάσεις heisst es ἑξάμετρον:

βάσις	βάσ.	βάσ.	βάσ.	βάσ.	βάσις
— ◡◡	— ◡◡	— ◡◡	— ◡◡	— ◡◡	— —

Mit dieser Stelle ist zugleich der Nachweis gegeben, dass die dactylische Monopodie als Maasseinheit des Metrons mit dem Namen βάσις bezeichnet wird. Das päonische Tetrametron hat vier monopodische βάσεις, und desshalb heisst es τετράμετρον:

βάσις	βάσις	βάσις	βάσις
— ◡ ◡͞◡	— ◡ ◡͞◡	— ◡ ◡͞◡	— ◡ —

Den Namen βάσις für die päonische Monopodie gebraucht Heliod. ap. Schol. Heph. 13, 1: Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ — οἷον „οὐδὲ τῶν κνωδάλων οὐδὲ τῶν". Der jambische Trimeter hat drei, der jambische und trochäische Tetrameter hat vier dipodische βάσεις, daher sein Name τρίμετρον, τετράμετρον.

Bei Hephästion lässt sich der Name βάσις für die anapästische Dipodie und für die dactylische Monopodie nicht nachweisen, häufig aber kommt bei ihm das Wort bei den Jamben, Trochäen, Choriamben, Antispasten und Jonici vor. Hier ist βάσις mit διποδία und συζυγία ganz gleichbedeutend, wobei wir nicht zu vergessen haben, dass ◡◡— —, — —◡◡, —◡◡—, ◡— —◡ nach der Auffassung der Metriker πόδες σύνθετοι sind und somit zu den διποδίαι oder συζυγίαι gehören: διποδία, συζυγία, βάσις ἰαμβική, τροχαϊκή, ἰωνική, χοριαμβική, — oft wird auch der Zusatz von βάσις, διποδία, συζυγία ganz weggelassen und bloss ἡ ἰαμβική (d. i. ◡—◡—), ἡ ἰωνική (d. i. ◡◡— —) u. s. w. gesagt.

Bei den späteren Metrikern, welche gegen den Sprachgebrauch des Hephästion zwischen *διποδία* und *συζυγία* unterscheiden, kommt auch der Name *βάσις* in einer etwas anderen Bedeutung vor. Mar. Vict. 2489: Graecorum sermone duorum pedum copulatio *βάσις* dicitur ... in qua arsis unum, alterum thesis pedem obtinebit; quamquam in his nonnunquam syllaba pro integro pede, in ultima dumtaxet versus parte accepta propriam impleat thesin. Schol. Heph. p. 163: *βάσις δέ ἐστι τὸ ἐκ δύο ποδῶν συνεστηκὸς, τοῦ μὲν ἄρσει, τοῦ δὲ θέσει παραλαμβανομένου, ἢ ἡ ἐκ ποδὸς καὶ καταλήξεως τουτέστι μιᾶς συλλαβῆς ποδὶ ἰσουμένης.* Bacch. p. 66, 8. Hiernach ist *βάσις* entweder die akatalektische oder die katalektische Dipodie. Noch anders die Rhetoren: *βάσις καλεῖται ἡ κατάληξις τῶν κώλων ἣ καὶ ἀνάπαυσις καλεῖται* Rh. Graec. V, 454 ω; *βάσις ἐστὶν ἡ τοῦ κώλου συμπλήρωσις ἢ τοῦ κόμματος καθ' ἣν βαίνει καὶ ἵσταται τῆς μετρικῆς φωνῆς ὁ ῥυθμός* ib. VI, 83; VIII, 893.

Die Beziehung von *βάσις* auf die *μονοποδία ἢ διποδία καθ' ἣν βαίνεται τὸ μέτρον* darf nach dem Obigen als ein sicher erwiesener metrischer Sprachgebrauch festgehalten werden, auch wenn er nicht von allen Metrikern getheilt wird.

Wir haben oben gesagt, dass das *βαίνεται κατὰ μονοποδίαν, κατὰ διποδίαν* der griechischen Metriker von den lateinischen Bearbeitern der Metriker durch scanditur per monopodiam, per dipodiam übersetzt ist, wozu wohl auch noch die Zahl der *βάσεις* hinzugefügt wird (versus heroicus scanditur sexies Diom. 493). Wir treffen nun bei eben diesen lateinischen Metrikern noch eine dem Sinne nach identische Ausdrucksweise durch Verba, welche „schlagen" oder „Geräusch machen" bedeuten. Es sind folgende:

Percutitur per monopodiam, per dipodiam Vict. 2574 (vom jamb. Tetram.), ib. 2521 (von den versus anapaestici) feritur per monopodiam, per dipodiam, Vict. 2530 (vom Tetram. *σκάζων*).

Seltener ist statt dessen caeditur gesagt.

Zu percutitur und feritur wird ein der Anzahl der Monopodieen oder Dipodieen entsprechendes Zahlwort hinzugesetzt: Vom jambischen Tetrameter heisst es Diom. 503: per combinationem quater feritur, Vict. 2572: feritur dipodiis quatuor, vom jambischen Trimeter Diom. 503: feritur combinatis pedibus (d. i. dipodiis) ter, Vict. 2570: iugatis per dipodiam binis pedibus ter feritur.

Sowohl percutitur wie feritur bezieht sich auf das Tactschlagen. Wie von *βαίνεσθαι* das Wort *βάσις*, so ist von percutere das Wort percussio abgeleitet. Es bezeichnet ein-

mal „das Tactschlagen“, sodann „den einzelnen Tactschlag“. Auf ein Metrum kommen so viel percussiones oder einzelne Tactschläge, als die Zahl seiner monopodischen oder dipodischen *βάσεις* ist; wie man sagt: das *μέτρον* heisst *ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάσεων* von der Zahl seiner *βάσεις* „*δίμετρον, τρίμετρον, ἑξάμετρον*, so sagen die lateinischen Metriker, die Griechen hätten es a numero percussionum als trimetrum, hexametrum bezeichnet, — oder auch die percussio (das Tactschlagen) von 6 dactylischen Monopodieen ergebe einen Hexameter. Vict. 2572: feritur dipodiis trimeter tribus, quem a numero pedum ut diximus nostri senarium, a numero vero percussionum trimetrum Graeci dixerunt. Vict. 2570: tribus percussionibus per dipodias caeditur. Vict. 2508: sex enim pedum percussio versum quidem hexametrum facit. Wir haben auch eine Stelle Quint. inst. 9, 4, 51, in welcher percussio den rhythmischen Abschnitt, auf welchen der Tactschlag kommt, oder wenigstens die Länge des auf ihn kommenden Tactschlages bezeichnet (in diesem Falle muss man an einen für das Auge sichtbaren, nicht für das Ohr hörbaren Tactschlag denken). Sie lautet: maior tamen illic licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis atque aestimant, quot breves illud spatium habeat; inde *τετράσημοι*, *πεντάσημοι*, deinceps longiores fiunt percussiones, nam *σημεῖον* tempus unum est.

Das *μέτρον* zerfällt entweder in monopodische oder dipodische *βάσεις*. Auf jede monopodische oder dipodische *βάσις* kommt eine percussio, ein Tactschlag, sei es durch Auf- und Nieder-Bewegen der Hand oder durch ein dem Ohr vernehmbares Schlagen oder Stossen mit dem Fusse. Das Tactschlagen (percussio) ist eben die Zerfällung des Metrums in Monopodieen oder Dipodieen oder in die monopodischen oder dipodischen *βάσεις* (est autem percussio cuiuslibet metri in pedes divisio Vict. 2521). Nach der Zahl der *βάσεις* oder percussiones richtet sich die Benennung des Metrons als Trimetron, Tetrametron, Hexametron u. s. w.

Wir haben es hier mit einer von den Metrikern berichteten Thatsache zu thun, welche die Rhythmik betrifft, und haben zu untersuchen, wie sich dieselbe zu dem Berichte des Aristoxenus verhält.

Μέτρα aus 8 trochäischen, jambischen, dactylischen, anapästischen Einzeltacten zerfallen in 4 dipodische *βάσεις* und erhalten 4 percussiones, *μέτρα* aus 8 päonischen und jonischen Einzeltacten zerfallen in 4 monopodische *βάσεις* und erhalten ebenfalls 4 percussiones; nach der Zahl ihrer 4 *βάσεις* und

percussiones werden diese *μέτρα* von den Griechen ***τετράμετρα*** genannt. — Nach Aristoxenus kann keines dieser ***μέτρα*** eine einheitliche Reihe oder einen einheitlichen ***πούς σύνθετος*** bilden, denn das von ihm für die ***πόδες*** festgesetzte ***μέγεθος*** wird durch das ***μέγεθος*** dieser ***μέτρα*** überschritten. Ein jedes muss also in mehrere ***πόδες σύνθετοι*** oder Reihen zerfallen. Am natürlichsten ist ein jedes in zwei gleich grosse ***πόδες*** zu zerlegen, und dies wird auch durch die melodisirten jambischen Tetrameter, die uns überkommen sind, bestätigt, welche in 2 ***πόδες*** (oder wie es dort heisst, *ῥυθμοί*) ***δωδεκάσημοι*** zerfallen (vgl. S. 104). Jeder aus einer geraden Zahl von ***πόδες ἀσύνθετοι*** bestehende ***πούς σύνθετος δωδεκάσημος*** ist ein ***πούς δακτυλικός*** und hat als solcher 2 ***σημεῖα***, eine ***βάσις*** und eine ***ἄρσις***, oder einen ***κάτω*** und einen ***ἄνω χρόνος***.

	τετράμετρον.			
nach den Metrikern	percussio *βάσις*	percussio *βάσις*	percussio *βάσις*	percussio *βάσις*
	— ∪ — ∪	— ∪ — ∪	— ∪ — ∪	— ∪ —
	∪ — ∪ —	∪ — ∪ —	∪ — ∪ —	∪ — —
	— ∪ ∪ — ∪ ∪	— ∪ ∪ — ∪ ∪	— ∪ ∪ — ∪ ∪	— ∪ ∪ — —
	∪ ∪ — ∪ ∪ —	∪ ∪ — ∪ ∪ —	∪ ∪ — ∪ ∪ —	∪ ∪ — —
	— ∪ ∪ ∪	— ∪ ∪ ∪	— ∪ ∪ ∪	— ∪ —
	∪ ∪ — —	∪ ∪ — —	∪ ∪ — —	∪ ∪ — —
	— — ∪ ∪	— — ∪ ∪	— — ∪ ∪	— —
nach Aristoxenus	*σημεῖον θέσις*	*σημεῖον ἄρσις*	*σημεῖον θέσις*	*σημεῖον ἄρσις*
	πούς σύνθετος δακτυλικ.		*πούς σύνθετος δακτυλικός*	

Wir werden wohl annehmen dürfen, dass trotz der Differenz in der Nomenclatur die Identität der 2 ***βάσεις*** und percussiones, in welche jede Hälfte des Tetrameters, genannt ***δίμετρον***, zerfällt, mit den beiden ***σημεῖα*** oder ***χρόνοι***, in welche dies Dimetron als ***πούς σύνθετος δακτυλικός*** nach dem Bericht des Aristoxenus zerfällt, Jedermann klar vor Augen liegt. Die 4 ***βάσεις*** oder percussiones des ganzen Metrons sind die 4 ***σημεῖα*** oder ***χρόνοι*** zweier Reihen oder ***πόδες σύνθετοι*** einer rhythmischen Periode. Es ist dies wohl ein erfreuliches Resultat zu nennen, erfreulich, weil die Theorie des Aristoxenus, die wir bei ihm nur in völliger Abstraction ausgesprochen finden, hier aber in der Tradition der Metriker concret und lebendig werden sehen, eben hierdurch eine schöne

Bestätigung ihrer praktischen Realität erhält, — erfreulich auch deshalb, weil wir lernen, dass die Tradition der Metriker nicht überall für todte Reflexion der Grammatiker zu halten ist: wir erblicken hier in ihr einen schönen Kern praktisch-rythmischer Ueberlieferung.

Das jambische Trimetron ferner zerfällt nach den Metrikern in 3 dipodische *βάσεις* und erhält ebenso viele percussiones. Dasselbe ist auch für das *τρίμετρον τροχαϊκὸν* und *ἰωνικὸν* anzunehmen. — Dem *μέγεθος* nach ist jedes dieser *μέτρα* (abgesehen von den verzögernden irrationalen Silben Cap. VI.) ein *ὀκτωκαιδεκάσημον*; das *ὀκτωκαιδεκάσημον ἰαμβικὸν* ist nach Aristoxenus der *μέγιστος πούς ἰαμβικός*. Der *πούς μέγιστος ἰαμβικὸς* aber muss nach Aristoxenus 3 *σημεῖα* haben, entweder 2 *κάτω* und 1 *ἄνω*, oder 1 *κάτω* und 2 *ἄνω χρόνοι*.

	τρίμετρον.		
nach den Metrikern	percuss. *βάσις*	percuss. *βάσις*	percuss. *βάσις*
	⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — —	⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — —	⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑ ⏑ — —
nach Aristoxenus	*σημεῖον* *κάτω* (*κάτω*)	*σημεῖον* *κάτω* (*ἄνω*)	*σημεῖον* *ἄνω* (*ἄνω*)
	πούς σύνθετος ἰαμβικ.		

Das dactylische Hexametron hat nach den Metrikern 6 monopodische *βάσεις* und ebenso viele percussiones. Ist der einzelne Dactylus oder Spondeus ein *τετράσημος*, so muss das ganze *μέγεθος* des *ἑξάμετρον* ein *τεσσαρεςκαιεικοσάσημον* sein. Dies übersteigt nach Aristoxenus die grösste Ausdehnung sowohl der *πόδες δακτυλικοὶ* wie der *ἰαμβικοὶ*, es wird daher weder eine einheitliche 24 zeitige gradtheilige, noch dreitheilige Reihe sein können, also weder

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
σημ. *σημ.*

noch

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — —
σημ. *σημ.* *σημ.*

Es bleibt nichts Anderes übrig, als dass ein 24 zeitiges Metron in mehrere Reihen oder *πόδες σύνθετοι* zerfällt und also auch mehr als 2 oder 3 *σημεῖα* hat. Zerfällt es wie in den

uns erhaltenen melodisirten Hexameter S. 00. in 2 tripodische Reihen, so wird jede derselben nach Aristoxenus Auffassung als *πούς σύνθετος ἰαμβικὸς* in 3 *σημεῖα* zerfallen, entweder 2 *κάτω* und 1 *ἄνω* oder 1 *κάτω* und 2 *ἄνω*, das ganze *ἑξάμετρον* also 6 *σημεῖα* enthalten. Diese *σημεῖα* sind die 6 *βάσεις* der Metriker, und insofern die 6 *σημεῖα* beim Tactiren durch das Tactschlagen vernehmbar gemacht werden (dies liegt schon in dem Ausdruck *σημεῖον*), sind sie identisch mit den 6 percussiones oder Tactschlägen, die nach den Metrikern dem *ἑξάμετρον* gegeben werden:

	ἑξάμετρον					
nach den Metrik.	perc. βάσις	perc. βάσ.	perc. βάσ.	perc. βάσ.	perc. βάσ.	perc. βάσ.
	— ◡ ◡ ♩♫	— ◡ ◡ ♩♫	— ◡ ◡ ♩♫	— ◡ ◡ ♩♫	— ◡ ◡ ♩♫	— — ♩ ♩
nach Aristoxenus	σημ.	σημ.	σημ.	σημ.	σημ.	σημ.
	πούς σύνθετος ἰαμβικ.			πούς σύνθετος ἰαμβικ.		

Nicht alle dactylischen Metra zerfallen in monopodische *βάσεις*, obwohl dies einige Stellen der Metriker ausdrücklich lehren, denn wir haben gesehen, dass z. B. das dactylische Tetrametron nach genaueren metrischen Berichten nach dipodischen *βάσεις* gemessen wird. Wir haben nun aber auch eine Stelle, nach welcher nicht einmal alle Hexameter monopodisch gemessen werden. Sie findet sich bei Mar. Vict. 2514, wo es vom dactylischen Hexameter heisst: Habet autem sedes sex, quas Aristoxenus musicus *χώρας* vocat. Recipit autem pedales figuras tres. Has Graeci dicunt *ποδικὰ σχήματα*. Nam aut in sex partes dividitur per monopodiam, aut in tres per dipodiam et fit trimetrus, aut in duas per *κῶλα* duo, quibus omnis versus constat, dirimitur. Die *χῶραι* eines Metrums bezeichnen dessen Einzeltacte ohne Rücksicht auf Zerfällung desselben in monopodische oder dipodische *βάσεις*; der jambische Trimeter zerfällt ebenso gut wie der dactylische Hexameter in 6 *χῶραι* oder sedes:

χώρα	χ.	χ.	χ.	χ.	χώρα.
— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡	— —
⏓ —	◡ —	⏓ —	◡ —	⏓ —	◡ —

Der Ausdruck dividitur per monopodiam kann nichts Anderes heissen als *βαίνεται κατὰ μονοποδίαν*: damit sind die

Zahl der 6 monopodischen *βάσεις* angegeben, in welche der Hexameter auch nach den übrigen Zeugnissen der Metriker zerfällt. Jede *χώρα* des Hexameters ist hier zugleich ein „*μέρος κατὰ μονοποδίαν*“. Aber wir sehen aus dem weiteren Fortgange der Stelle, dass der Hexameter nicht immer monopodisch gemessen wird, sondern wie die jambischen, trochäischen Metra, auch per dipodiam. Dies ist wieder dasselbe wie *βαίνεται κατὰ διποδίαν* oder feritur ter per dipodiam. Dass dies und nichts Anderes hier gemeint ist, zeigt der fernere Zusatz: et fit trimetrus. Also der dipodisch gemessene dactylische Hexameter ist kein Hexameter, sondern ein Trimeter, er hat dipodische *βάσεις*:

τρίμετρον.

χώρα	*χ.*	*χ.*	*χ.*	*χ.*	*χώρα*
⏑̄ —	⏑ —	⏑̄ —	⏑ —	⏑̄ —	⏑ —
— ⏑ ⏑	— ⏑ ⏑	— ⏑ ⏑	— ⏑ ⏑	— ⏑ ⏑	— —
βάσις		*βάσις*		*βάσις*	

Hier scheinen nun aber doch die *βάσεις* oder percussiones nicht mit den Aristoxenischen *σημεῖα* oder *χρόνοι* der *πόδες σύνθετοι* identisch zu sein, denn ein 24 zeitiges Megethos wie der daktylische Hexameter muss nach Aristoxenus in mehr als drei *σημεῖα* zerfallen, weil es zu gross ist, um einen einheitlichen *πούς σύνθετος* zu bilden, mithin mindestens in 2 *πόδες σύνθετοι* zerfällt und deshalb mehr als drei *σημεῖα* umfasst. Aber wir wissen auch dies, dass der Hexameter nicht immer 24 *χρόνοι πρῶτοι* enthält, sondern dass es auch Hexameter aus verkürzten, dreizeitigen oder kyklischen Dactylen gibt (vgl. unten). Ein solcher umfasst nur 18 *χρόνοι πρῶτοι*, steht in seinem Megethos dem des iambischen Trimeter gleich, kann deshalb gerade so gut wie dieser eine einzige Reihe oder einen *πούς σύνθετος ὀκτωκαιδεκάσημος ἰαμβικὸς* bilden und muss als solcher nach Aristoxenus in drei *σημεῖα* zerfallen. Wem die Terminologie des Aristoxenus präsent ist, der wird die hier an einander gereihten Schlüsse sogleich in ihrer richtigen Logik erkennen. Wir wollen nun auch für dieses achtzehnzeitige *δακτυλικὸν τρίμετρον* („et fit trimetrus“) wie für die früher betrachteten Metra die Terminologie der Metriker und die Aristoxenische neben einander stellen; um die kyklische Beschaffenheit des einzelnen Dactylus anzudeuten, wollen wir für ihn vorläufig unsere vulgäre Tactform ♩. ♪ ♩ wählen, denn die nähere Untersuchung der ihm nach der Lehre des Aristoxenus zukommenden Tactform gehört erst dem zweiten Theile der Rhythmik an.

nach den Metrikern: τρίμετρον

percussio βάσις | percussio βάσις | percussio βάσις

nach Aristox.: σημεῖον | σημεῖον | σημεῖον

πούς σύνθετος ἰαμβικός

Wir haben hiermit 2 verschiedene rhythmische Gliederungen des aus 6 dactylischen **πόδες ἀσύνθετοι** bestehenden Metrons kennen gelernt, die eine nach 6 Monopodieen, die andere nach 3 Dipodieen gemessen; nur der einen gebührt der Name **ἑξάμετρον** im eigentlichen Sinne, die andere kann nur im uneigentlichen Sinne **ἑξάμετρον** genannt werden, sie muss streng genommen **τρίμετρον** heissen („et fit trimetrus"). Die erste Art der Gliederung kann sowohl bei vierzeitiger, wie bei kyklischer Messung des einzelnen Dactylus eintreten, die zweite nur bei kyklischer, nicht bei vierzeitiger Messung.

A. ἑξάμετρον

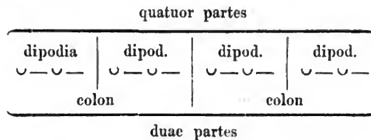
πούς σύνθετος | πούς σύνθετος

B. τρίμετρον

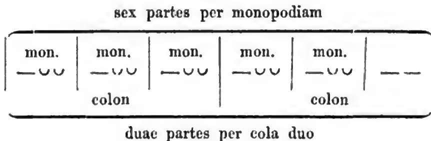
πούς σύνθετος

Die Verschiedenheit der Anordnung in A und B wird, wie unsere Stelle des Mar. Vict. überliefert, von den Griechen die Verschiedenheit der *σχήματα ποδικά* genannt, was die Römer durch figurae pedales übersetzt haben. Es sind nicht die Tact-Schemata, worin eine einzelne Reihe oder Kolon oder **πούς σύνθετος**, sondern worin ein Metron oder eine Periodos zerlegt wird, einerlei ob sie aus zwei Reihen (in A), oder aus einer Reihe besteht. Wir finden nun noch eine dritte figura pedalis angeführt: aut in duas partes per **κῶλα** duo,

quibus omnis versus constat, dirimitur. Diese dritte will sich in keiner Weise den beiden ersten coordinirt erweisen. Wie sollen wir uns das klar machen? Man kann vom Tetrameter sagen: in quatuor partes per dipodiam dirimitur (= feritur dipodiis quatuor Vict. 2572, per combinationem quater feritur Diom. 503), man kann auch sagen: in duas partes per κῶλα duo, quibus omnis versus constat, dirimitur, indem man damit die höhere Einheit von je 2 Dipodieen meint:



man kann diese beiden Eintheilungen auch wohl durch aut ... aut bezeichnen, obwohl die eine von ihnen nicht die andere ausschliesst. Und so kann man auch vom Hexameter sagen: dirimitur in



und auch hier kann man von beiden Eintheilungen mit einem aut ... aut reden, aber die Eintheilung in sex partes (erste figura pedalis) schliesst die in duae partes (dritte figura pedalis) nicht aus. Wohl aber schliessen einander aus die ebenfalls durch aut ... aut geschiedene zweite und dritte Eintheilung (in tres per dipodiam und in duo per cola duo). Die Stelle des Mar. Vict. stammt in letzter Instanz aus einer griechischen Quelle („Has Graeci dicunt ποδικὰ σχήματα“), sie ist ferner ohne Frage eine sehr werthvolle Stelle, aber immer liegt sie nicht im griechischen Originale, sondern nur in der Compilation des Marius Victorinus, der sie uns nicht unmittelbar aus dem Originale, sondern erst durch die Vermittelung von Zwischenhänden überliefert. Wie leicht aber entstellt Marius Victorinus alles dasjenige, was in der Metrik nicht ganz trivial ist! (Man bedenke nur seine Verwechselung der μέτρα μικτὰ und ἀσυνάρτητα!) So wird es wohl nicht ungerechtfertigt sein, wenn wir das dreimalige aut und die hier-

durch gebotene Coordinirung als einen nicht getreuen Ausdruck des wirklichen Sachverhalts betrachten, denn dieser kann kein anderer sein als der oben angegebene.

Achtes Capitel.

Das Tempo.

Das Capitel der Aristoxenischen Rhythmik, welches von der *ἀγωγή* handelte, ist uns zwar völlig verloren, aber wir besitzen in dem Commentare des Porphyrius zu Ptolemäus pag. 255 ein längeres Fragment aus einer Aristoxenischen Schrift *περὶ τοῦ πρώτου χρόνου*, wie sie hier citirt wird, welches das Verhältnis der *χρόνοι* zur *ἀγωγή* aufs klarste auseinandersetzt. Wir vermuthen, dass diese Schrift *περὶ τοῦ πρώτου χρόνου* ein Abschnitt aus den *συμμικτὰ συμποτικὰ* des Aristoxenus ist. Er ist nach Abfassung der Rhythmik geschrieben. Aristoxenus vertheidigt sich darin gegen die Angriffe, die sein Satz vom *χρόνος πρῶτος* erfahren könnte. Wir wollen ihn mit seinen eigenen Worten reden lassen:

„Es ist durch das vorher von mir Gesagte klar geworden, dass bei der unbegrenzten Zahl der Tempi, in denen ein jeder Rhythmus genommen werden kann, auch die *χρόνοι πρῶτοι* unbegrenzt sein werden, und dass das Nämliche auch bei den *δίσημοι*, *τρίσημοι*, *τετράσημοι* und den übrigen rhythmischen Zeiten der Fall ist, denn nach dem jedesmaligen *πρῶτος* wird sich auch der *δίσημος*, *τρίσημος* u. s. w. richten. Hier muss man nun den Irrthum (meiner Gegner) und die durch sie entstandene Verwirrung wohl ins Auge fassen. Denn gar mancher von denjenigen, welche von Musik und den jetzt von uns berührten Sätzen kein Verständnis haben und nur in der Sophistik bewandert sind, dürfte wohl

mit thörichtem Hadermunde

um mit Ibykus zu reden

mir feindlich sich nahen zum Kampf

und sagen, es sei ungereimt, wenn einer, der behauptete, die Rhythmik sei eine Wissenschaft, sie aus „unbegrenztem“ bestehen liesse, denn das „unbegrenzte“ widerstreite jeder Wissenschaft. Ich denke, es wird dir klar sein, dass wir das „unbegrenzte“ für unsere Disciplin nicht nöthig haben, und

wenn nicht, so wird es jetzt völlig klar werden. Wir setzen einmal keine Tacte aus unbegrenzten Zeiten zusammen, sondern aus Zeiten, die der Grösse und der Anzahl nach bestimmt und begrenzt sind und sich im Maasse und in der Ordnung gegenseitig bedingen. Sodann aber wissen wir auch nichts von einem derartigen (aus unbegrenzten Zeiten bestehenden) Rhythmus, denn wenn es keinen Tact der Art gibt, so gibt es auch keinen derartigen Rhythmus, da alle Rhythmen aus Tacten bestehen (*πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινων σύγκεινται*). Ueberhaupt muss man festhalten: wenn man irgend einen Rhythmus nimmt, z. B. den Trochäus, so nimmt man ihn in irgend einem bestimmten Tempo, und somit hält derselbe aus der Zahl der unbegrenzten *χρόνοι πρῶτοι* irgend Einen bestimmten *χρόνος πρῶτος* fest. Ebenso verhält es sich auch mit den *δίσημοι*, denn auch von diesen hält der Rhythmus irgend Einen bestimmten *δίσημος* fest, welcher dem festgehaltenen *χρόνος πρῶτος* entspricht, und ebenso verhält es sich auch mit den übrigen Zeitgrössen. Es ist also klar, dass man niemals finden wird, dass die *ῥυθμικὴ ἐπιστήμη* des Principes der Unbegrenztheit bedarf."

Aristoxenus redet hier so, als ob der von ihm zurückgewiesene Vorwurf gegen ihn erhoben werden könnte, aber damit stimmen die vorausgehenden Worte *Δεῖ οὖν ἐνταῦθα εὐλαβηθῆναι τὴν πλάνην καὶ τὴν δι' αὐτῶν γιγνομένην ταραχὴν* nicht, welche deutlich auf bestimmte Gegner, mit denen er sich im Vorausgehenden näher beschäftigt haben muss, hinweisen. Vermuthlich hat bereits Jemand diesen Vorwurf gegen ihn ausgesprochen. Vielleicht ist dieser Gegner derselbe, der auch gegen das von Aristoxenus aufgestellte System der Transpositionsscalen in so heftiger Weise polemisirt, nämlich Heraklides Ponticus. Vgl. griech. Harmonik Cap. V. Ein jeder, der mit dem Tone der eigentlich dogmatischen Schriften des Aristoxenus, den *ἀρχαὶ*, den *ἁρμονικὰ στοιχεῖα*, den *ῥυθμικὰ στοιχεῖα* auch nur oberflächlich bekannt ist, sieht sofort, dass das vorliegende Aristoxenische Fragment einem ganz anderen Kreise seiner Schriften angehört. Weshalb wir glauben, dass es einem Gespräche der *συμμικτὰ συμποτικὰ* angehöre, ist in der griechischen Harmonik gesagt worden.

Wir haben nun zum Inhalte des Fragmentes zurückzukehren. Irgend ein bestimmter Tact, z. B. der Trochäus hat immer seine bestimmten *χρόνοι σημείων* — der Trochäus eine *δίσημος βάσις* und eine *μονόσημος ἄρσις*, und überall wird das durch diese *σημεῖα* gegebene rhythmische Verhältnis oder der

λόγος ποδικὸς bewahrt, aber die *χρόνοι σημείων* (also im vorliegenden Falle der *χρόνος βάσεως δίσημος* und der *χρόνος ἄρσεως μονόσημος*) haben keine absolut bestimmte Zeitdauer, sondern verändern dieselbe je nach der Raschheit oder Langsamkeit des Tempos oder der *ἀγωγή*. Dasselbe sagt Aristoxenus auch in seiner Harmonik p. 35 M., wo er das Stätige und Veränderliche in den Kategorieen der Harmonik mit den analogen Erscheinungen der Rhythmik vergleicht. Dort heisst es: *Πάλιν ἐν τοῖς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς πολλὰ τοιαῦθ' ὁρῶμεν γινόμενα. Καὶ γὰρ μένοντος τοῦ λόγου, καθ' ὃν διώρισται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν.* Ebenso Aristides p. 62, 5 in seiner kurzen Notiz über das Tempo: *Ἀγωγὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυτής, οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα.*

Der *χρόνος δίσημος ῥυθμικὸς* (denn „*ῥυθμικοὶ χρόνοι*“ sagt Aristoxenus an unserer Stelle) bleibt immer ein *δίσημος*, der *χρόνος μονόσημος ῥυθμικὸς* immer ein *μονόσημος*, auch wenn durch das langsamere Tempo, in welchem eine trochäische Composition gehalten ist, die wirkliche Zeitdauer der *δίσημος βάσις* und der *μονόσημος ἄρσις* und somit des ganzen Trochäus eine ungleich grössere ist, als in einer anderen trochäischen Composition bei rascherem Tempo. Gerade so ist es auch in der modernen Musik mit dem $\frac{3}{8}$ Tacte: er behält immer seine 3 Achtel (oder *χρόνοι πρῶτοι*), mag das Tempo ein langsames oder ein schnelleres sein. Dasselbe ist auch der Fall beim dactylischen Rhythmus und bei allen übrigen. Der vierzeitige Dactylus (unser $\frac{2}{4}$ Tact) hat immer eine *δίσημος βάσις* und eine *δίσημος ἄρσις*: an sich haben diese beiden *χρόνοι* kein festes Zeitmaass, sondern sind *ἄπειροι*, aber sowie eine dactylische Composition in einer bestimmten *ἀγωγὴ* genommen wird, wird das Zeitmaass der beiden dactylischen *σημεῖα* und mithin auch das Zeitmaass des ganzen Dactylus ein festes und bestimmtes, so lange die einmal genommene *ἀγωγὴ* andauert; — bei einer anderen *ἀγωγὴ* ist die Zeitdauer eine andere entweder langsamere oder schnellere. Die Worte des Aristoxenus sind hier gar nicht miszuverstehen.

In beliebter Weise bringt Aristoxenus zu der Veränderlichkeit der rhythmischen Grössen ein Beispiel aus der Harmonik. „Es ist uns klar geworden, dass auch die Grössen der Intervalle veränderlich sind.“

πυκνόν ὑπερέχον διάστ.

e	‡f	‡fis		a
e	+f	+fis		a
e	f	fis		a
e	f		+g	a
e	f		g	a
ὑπάτη	παρυπάτη		λιχανός	μέση

In dem chromatischen Tetrachorde e f fis a kann jeder von den beiden Tönen f und fis eine dreifach verschiedene Tonhöhe annehmen, entweder die gewöhnliche Höhe (f, fis), oder eine tiefere (+f, +fis), oder eine noch tiefere (‡f, ‡fis); in dem diatonischen Tetrachorde e f g a ist der Ton g einer zweifachen Tonhöhe fähig, entweder der gewöhnlichen (g) oder einer tiefern (+g). Man nennt das die drei **χροαὶ** des chromatischen und die zwei **χροαὶ** des diatonischen Geschlechtes. Die chromatischen Töne e f fis, e +f, +fis, e ‡f ‡fis nennt man das **πυκνόν**, das Intervall ‡fis a, +fis a u. s. w. das **ὑπερέχον διάστημα** („**ὑπερέχον δὲ καλῶ τὸ τοιοῦτο οἷον τὸ μέσης** (a) **καὶ λιχανοῦ** (‡fis, +fis, fis, +g) **διάστημα**). So viel zur Erläuterung. „Obwohl aber die Intervallgrössen veränderlich sind (sowohl die **πυκνὰ** wie die **ὑπερέχοντα**), so hat doch von den **πυκνὰ** jedes mit Rücksicht auf die jedesmalige **χροά**, der es angehört, eine bestimmte Grösse, und ebenso hat auch von den **ὑπερέχοντα διαστήματα** ein jedes eine bestimmte Grösse, welche entsprechend ist dem jedesmaligen **πυκνόν**.“ — Dass dieser Vergleich dem Aristoxenus angehört (nicht etwa dem Porphyrius, der nur das Aristoxenische Fragment überliefert), ist wohl klar. — Ein Fehler liegt in **περὶ τῶν ξ υ μ π ά ν τ ω ν διαστημάτων.**

In seinen **στοιχεῖα ἁρμονικὰ** p. 34 zieht Aristoxenus, von der Veränderlichkeit der harmonischen Grössen sprechend, die Rhythmen als Parallele herbei: ***Πάλιν ἐν τοῖς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς πολλὰ τοιαῦθ᾽ ὁρῶμεν γινόμενα. Καὶ γὰρ μένοντος τοῦ λόγου, καθ᾽ ὃν διώρισται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν· καὶ τῶν μεγεθῶν μενόντων ἀνόμοιοι γίνονται οἱ πόδες καὶ τὸ αὐτὸ μέγεθος πόδα τε καὶ συζυγίαν . . . δῆλον δ᾽ ὅτι καὶ αἱ τῶν διαιρέσεών τε καὶ σχημάτων διαφοραὶ περὶ μένον τι μέγεθος γίνονται. Καθόλου δὲ εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες, οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς, ἁπλᾶς τε καὶ αὐτὰς ἀεί.*** Ständen hier nicht die Worte **διὰ τὴν τῆς**

ἀγωγῆς δύναμιν, so würden wir die vor *καθόλου* vorhergehenden Worte auf die Aristoxenischen *διαφοραὶ ποδικαὶ* beziehen müssen.

1) *διαφορὰ κατὰ μέγεθος*. Die Tactart ist dieselbe, aber das Tact-Megethos innerhalb derselben Tactart ist verschieden (*κινεῖται*), z. B. —◡◡ und —◡—◡ sind beides Tacte der graden Tactart, *πόδες δακτυλικοὶ*, aber der eine ist ein *τετράσημος*, der andere ein *ἑξάσημος*.

2) *διαφορὰ κατὰ γένος*. Zwei Tacte haben dasselbe Megethos, aber der eine gehört dieser, der andere jener Tactart an, z. B. die *πόδες ἑξάσημοι* —◡—◡ und ——◡◡, wovon der erstere ein *δακτυλικός*, der andere ein *ἰαμβικὸς* ist, oder die *πόδες δεκάσημοι* —◡——◡— und —————, wovon der eine ein *δακτυλικὸς*, der andere ein *παιωνικὸς* ist.

3) *διαφορὰ κατὰ σύνθεσιν*. Zwei Tacte haben dasselbe Megethos, aber der eine ist ein *ἀσύνθετος*, der andere ein *σύνθετος*, z. B die *πόδες ἑξάσημοι* ——◡◡ und —◡—◡, wovon der erste ein *πούς* (*μονοποδία*), der andere eine *συζυγία* ist, oder die *πόδες δωδεκάσημοι* —◡◡—◡◡—◡◡ und —◡—◡—◡—◡, wovon der erstere eine *τριποδία*, der andere eine *τετραποδία* ist, oder die *πόδες πεντεκαιδεκάσημοι* —◡—◡—◡—◡—◡ und —◡——◡——◡—, wovon der erstere eine *πενταποδία*, der zweite eine *τριποδία* ist.

4) *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν*. Bei gleichem *μέγεθος* unterscheiden sich zwei Tacte durch die Grösse ihrer *σημεῖα*, z. B. die *πόδες ἑξάσημοι*, von denen der eine —◡—◡ zwei *σημεῖα τρίσημα*, der andere ——◡◡ ein *σημεῖον τετράσημον* und ein *σημεῖον δίσημον* hat.

5) *διαφορὰ κατὰ τὸ σχῆμα*. Bei gleichem *μέγεθος* unterscheiden sich zwei Tacte durch die Tactart ihrer gleich grossen *σημεῖα*, z. B. —◡—◡—◡—◡ und ——◡◡——◡◡.

Der folgende mit *καθόλου δὲ εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία* ist nicht anders zu verstehen, als dass die vorausgehenden *κινήσεις* (z. B. ——◡◡ und —◡—◡) durch die *ῥυθμοποιία* bewirkt werden, und dass im Gegensatz zur *ῥυθμοποιία* (also zu dem Vorausgehenden) die *πόδες* ständen, *οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς*. Aber wir wissen ja, dass die im Vorausgehenden erwähnten *πόδες* eben die *πόδες* sind, *οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς*. Vgl. S. 2. Es ist nicht anders möglich, als dass vor *καθόλου* eine Lücke im Aristoxenischen Texte ist, etwa: *Πάλιν δὲ μενουσῶν τῶν διαιρέσεων, εἰς ἃς οἱ ῥυθμοὶ κατὰ τὰς τῶν ποδῶν δυνάμεις διαιροῦνται, ἀνόμοιοι γίνονται αἱ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρέσεις, ποτὲ γὰρ ἀσύνθετός ἐστιν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος, ποτὲ δὲ σύνθετος κατὰ τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν.*

καθόλου δὲ εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς, ἁπλᾶς τε καὶ αὐτὰς ἀεί.

Wir haben im Anfange, wie wir sagten, die Worte διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν absichtlich als nicht dastehend betrachtet. Sie stehen nun aber einmal da und lassen sich nicht anders übersetzen als: das Verhältnis, nach welchem die Tacte irgend einer bestimmten Tactart angehören, bleibt dasselbe, aber die Grösse der Tacte wird verändert durch das Tempo. Es ist hier also nicht die Rede von der διαφορὰ ποδικὴ κατὰ μέγεθος, sondern von der διαφορὰ κατ᾽ ἀγωγήν. Oder sollten wir annehmen dürfen, dass Aristoxenus hier das Wort ἀγωγὴ nicht in der Bedeutung des Tempo gebraucht, sondern von der κίνησις τῶν ποδῶν ἀπὸ τοῦ ἐλαχίστου μέχρι τοῦ μεγίστου, also eben von dem, was in den 7 διαφοραὶ ποδικαὶ als διαφορὰ κατὰ μέγεθος an erster Stelle steht. Die διαφορὰ κατ᾽ ἀγωγὴν ist auch eine διαφορὰ κατὰ μέγεθος, aber eine solche, welche die Zahl der χρόνοι πρῶτοι unverändert lässt, während jene unter den 7 διαφοραὶ ποδικαὶ an erster Stelle stehende διαφορὰ κατὰ μέγεθος gerade die αὔξησις der χρόνοι πρῶτοι zum Gegenstande hat. Der Ausdruck μένοντος τοῦ λόγου, καθ᾽ ὃν διώρισται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται passt auf beide Arten von διαφοραὶ κατὰ μέγεθος. Ist es möglich, dass Aristoxenus darunter, obwohl er διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν hinzusetzt, nicht die Veränderung der Tactgrössen durch das Tempo, sondern eben jene innerhalb ein und derselben Tactart vorkommende Veränderung der Tactgrösse durch verschiedene Zahl der χρόνοι πρῶτοι verstanden hat? Das würde also sein: wurde auch diese Veränderung mit demselben Namen ἀγωγὴ bezeichnet, welcher sonst dem Tempo zukommt? Wir würden diese Frage nicht aufwerfen, wenn wir nicht unter unseren rhythmischen Quellen eine directe und ausdrückliche Ueberlieferung hätten, dass dem in der That so wäre. Das fragm. Paris. sagt: Ἄρχεται τὸ δακτυλικὸν ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ἑκκαιδεκασήμου .... Τὸ δὲ ἰαμβικὸν γένος ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ὀκτωκαιδεκασήμου .... Τὸ δὲ παιωνικὸν ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι πεντεκαιεικοσασήμου ... Διαφέρουσι δὲ οἱ μείζονες πόδες τῶν ἐλαττόνων ἐν τῷ αὐτῷ γένει ἀγωγῇ· ἔστι δὲ ἀγωγὴ ῥυθμοῦ τῶν ἐν αὐτῷ λόγῳ ποδῶν κατὰ μέγεθος διαφορὰ οἷον ὁ τρίσημος ἰαμβικὸς ... καὶ ὁ ἑξάσημος ἰαμβικός. Das sieht nun den Worten des Aristoxenus Μένοντος τοῦ λόγου, καθ᾽ ὃν διώρισται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν so gleich wie möglich. Und wenn hier Aristo-

xenus mit der ἀγωγή dasselbe meint wie dies Paris. Fragment, so ist in seiner Darstellung allerdings eine schönere Concinnität, es ist dann nämlich unter den διαφοραὶ ποδικαὶ auch die erste διαφορά, die κατὰ μέγεθος nicht vergessen, was doch der Fall sein würde, wenn διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν im Sinne von Tempo zu verstehen ist. Wir sind hier in einer eigenthümlich schwierigen Lage. Hat der Zusammensteller des fragm. Paris. das Wort ἀγωγή, welches er so consequent und nachdrücklich wiederholt, bloss irrthümlich hinzugesetzt? Wir sehen, dass es seine feste Ansicht ist, die in Rede stehende διαφορά innerhalb desselben γένος werde ἀγωγή genannt. Der Name dafür würde ganz gerechtfertigt sein. Aber mit dem Aristoxenischen Gebrauche des Wortes im Fragment bei Porphyrius verträgt er sich nicht. Dürfen wir annehmen, diese Beziehung von ἀγωγή auf die διαφορὰ κατὰ μέγεθος innerhalb desselben γένος sei eine von der Aristoxenischen verschiedene, aber neben ihr hergehende Terminologie, etwa wie Aristoxenus auch die Wörter σημεῖον, βάσις u. s. w. verschieden von den Anderen gebraucht? Es könnte sogar jene Bedeutung von ἀγωγή im fragm. Parisin. eine alte sein. Immerhin möglich bleibt folgende Annahme: das Wort ἀγωγή wird in der Terminologie der musischen Kunst in einem mehrfachen Sinne gebraucht. Es bedeutet die Fortführung des μέγεθος ποδῶν vom kleinsten bis zum grössten durch Verschiedenheit der χρόνοι πρῶτοι, es bedeutet aber auch die durch Verschiedenheit des Tempos bei gleicher χρόνοι-πρῶτοι-Zahl hervorgebrachte Verschiedenheit des μέγεθος. In der Harmonik kann Aristoxenus das Wort recht gut in der ersten Bedeutung gebraucht haben. Rhythmische Werke hat er damals noch nicht geschrieben. In seinen στοιχεῖα ῥυθμικά, die nachweislich später sind als die στοιχεῖα ἁρμονικά, entscheidet er sich für die zweite Bedeutung, und in dieser hält er es in seiner noch später fallenden Abhandlung περὶ πρώτου χρόνου fest, der einzigen Schrift desselben, aus welcher wir den Aristoxenischen Gebrauch des Wortes ἀγωγή im Sinne von Tempo kennen. Die andere Bedeutung von ἀγωγή aber hat sich in anderen Kreisen weiter fortgehalten und kommt dann zuletzt im frag. Paris. wieder zum Vorschein. Wir wollen wenigstens die Möglichkeit einer solchen Auffassung als eines Versuches, die immerhin räthselhafte Aehnlichkeit der Stelle in der Aristoxenischen Harmonik mit der des frag. Paris. zu erklären, zugestehen. Die Genauigkeit der Erklärung erfordert es.

In seinem Abschnitte vom Ethos der Rhythmen sagt Aristides von der Verschiedenheit des Tempos (p. 65, 23): Ἔτι τῶν ῥυθμῶν οἱ μὲν ταχυτέρας ποιούμενοι τὰς ἀγωγὰς θερμοί

τέ εἰσι καὶ δραστήριοι, οἱ δὲ βραδείας καὶ ἀναβεβλημένας ἀνειμένοι τε καὶ ἡσυχαστικοί. Denselben Eindruck empfinden auch wir. Hiermit vereint sich von selber die Stelle Plato's über die ἀγωγαὶ rep. 3, 400 c. Nachdem er gesagt: Ἀλλὰ ταῦτα μέν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἐλευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ῥυθμούς, setzt er hinzu: Καὶ τούτων τισὶν οἶμαι τὰς ἀγωγὰς τοῦ ποδὸς αὐτὸν οὐχ ἧττον ψέγειν τε καὶ ἐπαινεῖν ἢ τοὺς ῥυθμοὺς αὐτούς ἤτοι ξυναμφότερόν τι. Hier kann ἀγωγαὶ τοῦ ποδὸς schwerlich von etwas Anderem verstanden werden, als von den verschiedenen Tempi, in welchen man den Tact nahm. Auch diesen Tempi legt also die klassische Zeit ein verschiedenes Ethos bei, so gut wie den ῥυθμοὶ selber, die einen verdienen Lob (sind gut), die anderen Tadel (sind schlecht), in den einen zeigt sich ἐλευθερία, in den anderen ὕβρις, μανία καὶ ἄλλη κακία. Hier ist von guten und schlechten ἀγωγαὶ die Rede. In diesem Sinne muss auch der zweite corrupte Satz über ἀγωγή, welchen wir im ersten Buche des Aristides lesen p. 62, 8, verstanden werden: Ἀρίστη ἀγωγὴ ῥυθμικῆς ἐμφάσεως ἡ κατὰ μέσον τῶν θέσ(ε)ων καὶ ἄρσεων ποσὴ διάστασις. Gibt es gute und schlechte ἀγωγαί, verdienen die einen Lob, die anderen Tadel, so wird hierdurch der Begriff einer ἀρίστη ἀγωγὴ nichts Befremdliches haben.

Neuntes Capitel.

Einfacher und zusammengesetzter Rhythmus. Rhythmische Metabole.

Das Wort ῥυθμὸς bezeichnet bei Aristoxenus stets ein aus einer Reihenfolge von Tacten bestehendes rhythmisches Ganzes. Nach der schon S. 4 herbeigezogenen Stelle des Aristoxenus wird ein solcher ῥυθμὸς entweder nach Einem oder nach mehr als Einem Tacte tactirt; im ersteren Falle sind die auf einander folgenden Tacte einander gleich, im zweiten Falle sind sie ungleich.

Hierauf beruht der Unterschied zwischen einfachen und zusammengesetzten Rhythmen, von welchem das einer guten rhythmischen Quelle entlehnte Excerpt im zweiten Buche des Aristides handelt, p. 97—100. Es beschreibt dasselbe den verschiedenen ethischen Charakter der verschiedenen Rhythmen

und legt hierbei folgende Kategorieen zu Grunde: 1) Rhythmen mit anlautendem Auftacte und Rhythmen mit anlautendem schwerem Tacttheile. 2) Rhythmen ohne Pausen und Rhythmen mit Pausen. 3) Die drei Tactarten. 4) Die einfachen und zusammengesetzten Rhythmen und im nächsten Anschluss daran den Tactwechsel. 5) Das Tempo. 6) Die *ῥυθμοὶ στρογγύλοι* und *περίπλεῳ*. Hierbei hat die Quelle nicht bloss solche Eigenthümlichkeiten, die in dem Rhythmus an sich ihren Grund haben, sondern auch solche, welche sich auf die Darstellung des Rhythmus durch das Rhythmizomenon beziehen, z. B. die Pause und die (im zweiten Theile zu behandelnden) *ῥυθμοὶ στρογγύλοι* und *περίπλεῳ* vor Augen.

Unsere Quelle gebraucht den Terminus *ῥυθμός* in demselben Sinne wie Aristoxenus, nämlich für das aus einem Complexe von Tacten oder *πόδες* bestehende rhythmische Ganze. Dies ergibt sich aus dem, was dort bei Gelegenheit der zweiten Kategorie (Rhythmen ohne Pausen und Rhythmen mit Pausen) gesagt ist p. 97: *Καὶ οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφυέστεροι καὶ . . .· οἱ δὲ βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἔχοντες ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς, οἱ δὲ ἐπιμήκεις μεγαλοπρεπέστεροι* „die Rhythmen, welche pausenlose Tacte (*ὁλοκλήρους τοὺς πόδας*) in den Perioden enthalten.“ Die *περίοδος* ist hiernach ein Theil des *ῥυθμός*, der Tact oder *πούς* ist wiederum ein Theil der *περίοδος*. Vielleicht möchte Jemand annehmen wollen, dass hier unter *πούς* der einfache Einzeltact, unter *ῥυθμός* der zusammengesetzte Tact oder die rhythmische Reihe zu verstehen sei; aber gegen eine solche, ohnehin durch Nichts gestützte Annahme spricht entschieden die Erwähnung der *περίοδοι*, denn was sollte es heissen: „Diejenigen zusammengesetzten Tacte (oder die Reihen), welche pausenlose Einzeltacte in den Perioden enthalten?“ Nehmen wir dagegen *ῥυθμοὶ* im Sinne des Aristoxenus, so hat die Stelle einen guten Sinn: „Diejenigen rhythmischen Compositionen, welche pausenlose Tacte in den Perioden enthalten.“ Rythmische Compositionen dieser Art sind z. B. solche, welche im dactylischen Hexameter gehalten sind; ihnen stehen diejenigen entgegen, welche Pausen in ihren Perioden haben, z. B. Compositionen im elegischen Distichon.

Der einfache Rhythmus verhält sich zum zusammengesetzten Rhythmus in ähnlicher Weise, wie der einfache Tact zum zusammengesetzten Tacte. Nach Analogie der für diese letztere Kategorie von Aristoxenus aufgestellten Definition (vgl. S. 24) können wir von den einfachen und zusammengesetzten Rhythmen sagen: *οἱ δ᾽ ἁπλοῖ τῶν συνθέτων ῥυθμῶν διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς ῥυθμούς, τῶν συνθέτων διαιρου-*

μένων. Auch unserer von den einfachen und zusammengesetzten Rhythmen handelnden Quelle des Aristides zufolge besteht der *ῥυθμὸς σύνθετος* aus mehreren *ῥυθμοὶ* (*ἁπλοῖ*), denn es heisst hier p. 98: ***Οἵ γε μὲν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν συγκεῖνται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι.*** Eine zusammengesetzte rhythmische Composition besteht aus mehreren unzusammengesetzten rhythmischen Partieen. Eine solche ist z. B. das Lied an die Muse: Die zwei ersten Perioden desselben (jambische Tetrameter) bilden den ersten *ῥυθμός*, die darauf folgenden zwei Perioden (dactylische Hexameter) bilden den zweiten *ῥυθμός*, die schliessende trochäische Tetrapodie den dritten *ῥυθμός*. Das Lied auf Helios und ebenso das Lied auf Nemesis ist eine einfache rhythmische Composition (*ῥυθμὸς ἁπλοῦς*), denn es ist durchweg in anapästischen Tetrapodieen gehalten.

Sehen wir nunmehr, was unsere Quelle im Einzelnen von beiden Arten der *ῥυθμοὶ* sagt.

A. Ῥυθμοὶ ἁπλοῖ.

Sie werden uns nach den Kategorieen der drei Tactarten vorgeführt; als *ἁπλοῖ* sind sie durch die Schlussworte: „***Καὶ οἱ μὲν ἁπλοῖ τῶν ῥυθμῶν τοιοίδε***“ bezeichnet.

a) Τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ.

1) ***οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι.*** Dies sind rhythmische Compositionen im vierzeitigen Tacte proceleusmatischer Form.

2) (***οἱ δὲ διὰ μακρῶν μόνων . . .***) ***καὶ κατεσταλμένοι.*** Dies sind rhythmische Compositionen im vierzeitigen Tacte spondeischer Form. Die eingeklammerten Worte sind aus dem Texte des Aristides ausgefallen; vor ***καὶ κατεσταλμένοι*** muss noch ein anderes adjectivisches Prädicat gestanden haben, entsprechend den vorausgehenden ***τάχιστοι καὶ θερμότεροι.***

3) ***οἱ δὲ ἀναμὶξ ἐπίκοινοι.*** Dies sind rhythmische Compositionen im vierzeitigen Tacte, welche in ihrer Form sowohl Längen wie Kürzen darbieten z. B.:

⏊ —, ⏊ ⏑ ⏑, ⏊ —, ⏊ ⏑ ⏑, ⏊ ⏑ ⏑, ⏊ —
⏑ ⏑ ⏊, — ⏊, — ⏑́ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑, — ⏊, ⏑ ⏑ ⏊, ⏑ ⏑ ⏊, —

4) ***εἰ δὲ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεσθαι τοὺς πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ᾽ ἂν τῆς διανοίας.*** Dies sind rhythmische Compositionen im achtzeitigen Spondeus-Diplus-Tacte.

Dann heisst es vom Gebrauche dieser Compositionsarten: ***Διὰ τοῦτο***

ad 1] *τοὺς μὲν βραχεῖς ἐν ταῖς πυῤῥίχαις χρησίμους ὁρῶμεν·*
ad 3] *τοὺς δ' ἀναμὶξ ἐν ταῖς μέσαις ὀρχήσεσι·*
ad 4] *τοὺς δὲ μηκίστους ἐν τοῖς ἱεροῖς ὕμνοις οἷς ἐχρῶντο παρεκτεταμένοις τήν τε περὶ ταῦτα διατριβὴν μίαν καὶ φιλοχωρίαν ἐνδεικνύμενοι τήν τε αὐτῶν διάνοιαν ἰσότητι καὶ μήκει τῶν χρόνων ἐς κοσμιότητα καθιστάντες ὡς ταύτην οὖσαν ὑγίειαν ψυχῆς.*

Schliesslich folgen die Worte: *Τοιγάρτοι κἂν ταῖς τῶν σφυγμῶν κινήσεσιν οἱ διὰ τοιούτων χρόνων τὰς συστολὰς ταῖς διαστολαῖς ἀνταποδιδόντες ὑγιεινότατοι*, deswegen sind auch in den rhythmischen Bewegungen des Pulsschlages diejenigen, welche durch solche Zeitabschnitte die leichten und schweren Tacttheile darstellen, die gesundesten. Wie die Worte hier stehen, kann man nicht anders als sie auf das vom achtzeitigen Spondeios-Diplus Gesagte beziehen. Aber der Sache nach passen sie nicht dazu. Denn wie kann eine so langsame Pulsbewegung die gesundeste sein? Sie ist ja vielmehr ein Zeichen der Ohnmacht und abnehmenden Lebenskraft. Wir müssen von jenem Satze nothwendig eine Lücke im Texte annehmen, in welcher von dem einfachen vierzeitigen Spondeus die Rede war, vgl. unten p. 99: *τοὺς μὲν εὐμήκη τε καὶ ἴσα κατὰ τὸν σπονδεῖον βαίνοντες, κοσμίους τε τὸ ἦθος καὶ ἀνδρείους ἄν τις εὕροι.* Vielleicht gehören die Worte *ἐς κοσμιότητα καθιστάντες ὡς ταύτην οὖσαν ὑγίειαν ψυχῆς* nicht zum Spondeios-Diplus, sondern zu dem, was über den Gebrauch des einfachen Spondeus im Texte stand.

β) Τοὺς δ' ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους.

1) *ἐνθουσιαστικωτέρους εἶναι συμβέβηκεν, ὡς ἔφην.* Dies bezieht sich zwar im Allgemeinen auf alle Compositionen des fünftheiligen Tactes, zunächst aber auf solche, welche im $\frac{5}{8}$-Tacte gehalten sind. Denn von den Compositionen des $\frac{5}{4}$-Tactes heisst es im Besonderen:

2) *Τούτων δ' ὁ ἐπιβατὸς κεκίνηται μᾶλλον, συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχήν, ἐς ὕψος δὲ τῷ μεγέθει τῆς ἄρσεως τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων.* Compositionen im $\frac{5}{4}$-Tact.

γ) Τῶν δὲ ἐν διπλασίονι γινομένων σχέσει.

1) *οἱ μὲν ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχος τε ἐπιφαίνουσι καί εἰσι θερμοὶ καὶ ὀρχηστικοί.* Compositionen im $\frac{3}{8}$-Tact.

2) *οἱ δὲ ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ διὰ τὸ πλεονάζειν τοῖς μακροτάτοις ἤχοις προάγουσιν ἐς ἀξίωμα.* Compositionen im $\frac{3}{2}$-Tact molossischer Form.

(3) Man sollte hier noch die Angabe über Compositionen im ionischen $\frac{3}{4}$-Tact erwarten.)

Wenn diese *ῥυθμοὶ* nun von unserer Quelle als *ἁπλοῖ* bezeichnet werden, so ist dies nicht so zu verstehen, als ob der einzelne Proceleusmaticus, der einzelne Spondeus, der einzelne Trochäus, der einzelne Päon epibatus, der einzelne Orthios und Semantus als einfacher Tact, als *πούς ἁπλοῦς* oder *ἀσύνθετος* bezeichnet werden sollte. Der Verfasser gebraucht den Ausdruck *ῥυθμός*, nicht *πούς*; er meint nicht einen einzelnen Tact, sondern ein aus der Wiederholung desselben Tactes gebildetes rhythmisches Ganzes, und dies rhythmische Ganze ist eben wegen der Identität der auf einander folgenden Tacte ein einfacher Rhythmus, ein *ἁπλοῦς ῥυθμός*. Wenn für ein solches als *ἁπλοῦς ῥυθμὸς* hingestelltes rhythmisches Ganzes in unserer Quelle z. B. der Name *ἐπιβατὸς* im Singular gebraucht ist, so ist dies gerade so, wie wenn Aristoxenus ap. Porphyr. ad Ptol. p. 256 einen *ῥυθμὸς* mit dem Namen *τροχαῖος* benennt und hinzusetzt, dass dieser *ῥυθμὸς* aus mehreren *πόδες* bestände: der Name des Einzeltactes wird auf die ganze rhythmische Composition, die in ihm gehalten ist, übertragen.

B. *Ῥυθμοὶ σύνθετοι.*

Ist ein Canticum an der einen Stelle in iambischen, an einer anderen in dactylischen Tacten gehalten, so ist es ein in mehrere *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* sich zerlegender *ῥυθμὸς σύνθετος*, im Gegensatze zu einem Canticum, welches überall in demselben Tacte gehalten ist und als solches einen einzigen unzusammengesetzten *ῥυθμὸς* bildet. Unsere Quelle sagt:

Οἵ γε μὴν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐπιφαίνοντες τῷ μηδὲ τὸν αὐ(τὸν) ῥυθμὸν [libb. *τὸν ἄῤῥυθμον*] *ἐξ οὗ συνεστᾶσι τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ἀλλ' ὁτὲ μὲν ἀπὸ μακρᾶς ἄρχεσθαι, λήγειν δ' εἰς βραχεῖαν ἢ ἐναντίως, καὶ ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὁτὲ δὲ ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι.*

„Eine zusammengesetzte rhythmische Composition ist bewegter als eine einfache, weil die einzelnen Rhythmen, aus welchen sie besteht, gewöhnlich einander ungleich sind“ (der eine ist ein $\frac{3}{8}$-, der andere ein $\frac{2}{4}$-Rhythmus). Dies ist bis auf den weiterhin zu erläuternden Ausdruck „*κατὰ τὸ πλεῖστον*“ ganz verständlich. Weiter heisst es von ihr:

„Sie zeigt viel Unruhe dadurch, dass nicht einmal dieselbe Tactart, woraus sie besteht, an jeder Stelle dieselben Anordnungen inne hält, sondern bald mit der Länge beginnt und auf die Kürze ausgeht, bald umgekehrt, und bald mit dem schweren Tacttheile, bald mit dem leichten den Anfang

der Periode bildet.“ Im Vorausgehenden sprach der Verf. von einer rhythmischen Composition, welche aus ungleichen Rhythmen besteht; hier hat er eine Partie im Auge, welche aus demselben Rhythmus besteht, aber dieser Rhythmus beginnt in der einen Periode mit dem schweren, in einer anderen mit dem leichten Tacttheile. Das Wort Periode ist hier genau in dem S. 101 angegebenen Sinne zu fassen, es ist etwa dasselbe, was wir einen aus zwei, oder Einer, oder mehreren Reihen bestehenden Vers nennen. Die *πόδες* oder Tacte dieser Perioden haben dieselbe Tactart und Tactgrösse (sind sämmtlich $\frac{3}{8}$-Tacte), aber sie sind verschieden nach der *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν*, die einen Perioden sind jambisch, die anderen trochäisch, und die ganze Partie ist mithin ein zusammengesetzter Rhythmus, der eben durch jene Verschiedenheit in der Anordnung der Tacttheile auf die Alten den Eindruck grosser Unruhe macht.

Jetzt erklärt sich das „*κατὰ τὸ πλεῖστον*“ im Anfangssatze. Gewöhnlich sind die einzelnen Rhythmen, woraus eine zusammengesetzte rhythmische Composition besteht, nicht bloss durch die *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* verschieden (Wechsel von iambischen und trochäischen Perioden), sondern dadurch, dass in dem einen die Tactart und Tactgrösse eine andere ist als in dem anderen (z. B. Wechsel von iambischen und dactylischen Perioden).

Gegen unsere Aenderung des sinnlosen *τὸν ἄῤῥυθμον* in *τὸν αὐ(τὸν) ῥυθμὸν* wird sich wohl nichts einwenden lassen. Was von unserer Quelle unterschieden wird, ist folgendes:

Ῥυθμὸς σύνθετος σύγκειται ἐξ ῥυθμῶν ἐν ἀνισότητι θεωρουμένων.

Ῥυθμὸς σύνθετος συνίσταται ἐκ τοῦ αὐτοῦ ῥυθμοῦ τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε μὴ διατηροῦντος τάξεις.

Dann heisst es weiter:

Πεπόνθασι δὲ μᾶλλον οἱ διὰ πλειόνων ἤδη συνεστῶτες ῥυθμῶν, πλείων γὰρ ἐν αὐτοῖς ἡ ἀνωμαλία. Geht hiermit der Verf. auf den *ῥυθμὸς σύνθετος* der ersteren Art zurück, von dem er bereits oben den Ausdruck *παθητικώτερος* gebraucht hat? Dies ist sehr wohl möglich, denn der *ῥυθμὸς σύνθετος* der zweiten Art besteht *ἐκ τοῦ αὐτοῦ ῥυθμοῦ*, nicht *ἐκ πλειόνων ῥυθμῶν*. Man könnte aber auch an eine nahe liegende Aenderung denken: *οἱ διὰ πλειόνων ἢ δυοῖν συνεστῶτες ῥυθμῶν*. „Noch mehr Bewegung verursacht eine rhythmische Composition, welche aus mehr als zwei einfachen Rhythmen besteht.“ Hierfür spricht der Ausdruck *ποικίλας* in dem sich unmittelbar anschliessenden Satze: *διὸ καὶ τὰς τοῦ σώματος κινήσεις ποικίλας ἐπιφέροντες οὐκ ἐς ὀλίγην ταραχὴν τὴν διάνοιαν ἐξάγουσιν.*

Compositionen, deren Rhythmus in der Weise ein zusammengesetzter ist, dass aus einer Tactart und Tactgrösse in eine oder mehrere andere übergegangen wird, sind in unserer jetzigen Musik nicht gerade sehr häufig. Denn die in verschiedenen Tactarten gehaltenen Theile einer Sonate oder Nummern einer Oper u. s. w. darf man nicht hierher rechnen, da hier jeder Theil oder jede Nummer im Sinne der Alten ein einheitliches, für sich selbstständiges rhythmisches Ganzes bildet. Jedenfalls hat der antike Berichterstatter, dem wir gefolgt sind, bei den *ῥυθμοὶ ἐξ ὧν σύγκειται ὁ σύνθετος ῥυθμός* kleinere rhythmische Partieen und Abschnitte von wohl nur wenig rhythmischen Perioden im Auge. Das mehrmals herbeigezogene Lied an die Muse wird uns immerhin das Wesen eines *ῥυθμὸς σύνθετος* am anschaulichsten machen.

Dagegen werden wir eine rhythmische Composition, deren Perioden derselben Tactart und Tactgrösse angehören und nur dadurch sich unterscheiden, dass die einen mit dem Auftacte beginnen, die anderen nicht (*τὸν αὐτὸν ῥυθμὸν ἐξ οὗ συνεστᾶσι τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε μὴ διατηρεῖν τὰς τάξεις*) von unserem modernen Standpunkte aus nicht als einen zusammengesetzten Rhythmus bezeichnen können. Das „*ταραχῶδες*,“ was die Alten dabei empfanden, hören wir aus dieser in unserer Instrumentalmusik sehr häufigen Compositionsform schwerlich heraus.

Die *μεταβολαὶ ῥυθμικαὶ* nach Bacchius und Aristides.

Ueber die *μεταβολὴ ῥυθμικὴ* ist uns aus Aristoxenus' Rhythmik keine Ueberlieferung zugekommen, doch besitzen wir darüber zwei kurze Berichte bei Bacchius p. 13 und Aristides p. 42, die sichtlich aus ein und derselben Quelle stammen, und zwar aus einer Quelle, die sich, wie wohl anzunehmen ist, im Allgemeinen an die uns verlorene Darstellung des Aristoxenus anschliesst, so viel Nichtaristoxenisches auch der Verfasser derselben hinzugefügt haben mag. Es ist dieselbe Quelle, die wir als Aristideische Quelle B bezeichnet haben.

Am ausführlichsten ist Bacchius. Er führt die *ῥυθμικαὶ μεταβολαὶ* unmittelbar hinter den *ἁρμονικαὶ μεταβολαὶ* auf. Nach den sich lediglich auf den tonischen Theil der Musik beziehenden *μεταβολὴ κατὰ γένος*, *κατὰ τόνον*, *κατὰ σύστημα* nennt er zuerst die *μεταβολὴ κατ' ἦθος*, sodann die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμόν*, *κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν*, *κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν*. Von diesen vier letzteren ist die *μεταβολὴ κατ' ἦθος* dem tonischen und rhythmischen Theile der Musik gemeinsam, sie

bezieht sich auf die 3 *ἤθη* oder *τρόποι μελοποιίας* und *ῥυθμοποιίας*, von denen weiterhin näher zu handeln sein wird. Die übrigen beziehen sich, wie schon der Name ergibt, lediglich auf die Rhythmik, nämlich die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμὸν*, *κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν*, *κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν*. Zu jeder Art der *μεταβολὴ* gibt Bacchius eine kurze Definition, doch ist hier gleich im Voraus zu bemerken, dass die der *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν* und der *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* im Texte des Bacchius hinzugefügten Definitionen — sie sind in der handschriftlichen Ueberlieferung sehr verstümmelt — nicht an diese Stelle gehören, sondern vielmehr zwei andere Fälle der *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμὸν* enthalten.

Aristides hat von den durch Bacchius überlieferten vier Kategorieen der *μεταβολαὶ ῥυθμικαὶ* die erste und die letzte, nämlich die *μεταβολὴ κατ' ἦθος* und die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* ausgelassen, wir finden bei ihm nur die *μεταβολὴ κατ' ἀγωγὴν* und unter der nicht ganz passenden Ueberschrift „*κατὰ λόγον ποδικὸν*“ dasjenige, was Bacchius mit richtigerem Namen *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμὸν* nennt. Für die letztere Kategorie nennt er 7 Unterarten oder *τρόποι* der *μεταβολὴ*, — dies macht zusammen mit der *μεταβολὴ κατ' ἀγωγὴν* im Ganzen 8 *τρόποι*. Vorher aber gibt er die Notiz: *Γίνονται δὲ μεταβολαὶ (ῥυθμικαὶ) κατὰ τρόπους δώδεκα*, es sind also 4 *τρόποι* von ihm ausgelassen, nämlich die *τρόποι* oder Unterarten derjenigen beiden Kategorieen, welche bei Bacchius *μεταβολὴ κατ' ἦθος* und *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* heissen.

Bacchius		Aristides *Γίνονται δὲ μεταβολαὶ κατὰ τρόπους δώδεκα*
Ἡ δὲ κατὰ ἦθος ὅταν ἐκ ταπεινοῦ εἰς μεγαλοπρεπές (1)	1.	. . . .
ἢ ἐξ ἡσυχίου καὶ σύννου εἰς παρακεκινηκὸς γένηται (2)	2.	. . . .
(*ἢ ἐκ μεγαλοπρέπους εἰς ἡσύχιον*)	3.	. . . .
Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμὸν ὅταν ἐκ χορείου εἰς (*παίωνα*) *ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταβῇ* (3)	4.	*κατὰ λόγον ποδικὸν ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα μεταβαίνῃ λόγον* (2)
	5.	*ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους* (3)
(*ἢ*) *ὅταν ὅλος ῥυθμὸς* (*πῃ μὲν κατὰ πόδα, πῃ δὲ*) *κατὰ βάσιν ἢ διποδίαν βαίνηται* (7)	6.	*ἢ ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτόν* (4)
	7.	*ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτόν* (8)
. . . .	8.	*ἢ ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον* (5)
	9.	*ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον* (6)
(*ἢ*) *ὅταν* (*ὅλος*) *ῥυθμὸς* (*πῃ μὲν*) *ἀπὸ ἄρσεως,* (*π*)*ῃ* (*δὲ*) *ἀπὸ θέσεως γένηται* (5)	10.	*ἢ ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους* (7)
Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν (4)	11.	*κατ' ἀγωγήν* (1)
Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν (6)	12.	. . . .

Die hinter einem jeden der Sätze des Bacchius und Aristides stehende Zahl gibt die Reihenfolge an, in welcher sie in dem überlieferten Texte auf einander folgen. Was in Klammern eingeschlossen ist, ist in der Handschrift ausgelassen. Indem wir die von Bacchius vorangestellte *κατ' ἦθος μεταβολή* zunächst übergehen, beginnen wir mit

I. *Ἡ κατὰ ῥυθμὸν μεταβολή.*

In der Aufzählung der *τρόποι* derselben ist Aristides am ausführlichsten. Er unterscheidet deren sieben. Man sieht nun leicht, dass sich diese sieben auf vier reduciren, denen folgende *διαφοραὶ ποδικαὶ* zu Grunde liegen 1) die *διαφορὰ κατὰ λόγον ποδικὸν* oder *κατὰ γένος ποδικόν* 2) die *διαφορὰ κατὰ σύνθεσιν* 3) die *διαφορὰ κατ' ἀλογίαν* 4) die *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν.* Jeder dieser 4 *διαφοραὶ* entspricht eine *μεταβολή.* Wir betrachten dieselben in folgender Ordnung:

1. (*Μεταβολή*) *κατὰ λόγον ποδικὸν ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα μεταβαίνῃ λόγον* (sc. *ὁ ῥυθμός*) *ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους* (sc. *λόγους*). Aristid. — Dies kommt überein mit Folgendem des Bacchius: *ὅταν ἐκ χορείου εἰς* (*παίωνα*) *ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταβῇ.*

2. (*Μεταβολὴ κατ' ἀντίθεσιν*): *ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους.* Hier bleibt der *λόγος ποδικός* (und das *μέγεθος*) der Tacte dasselbe, aber die *τάξις* des leichten und schweren Tacttheiles verändert sich: Jamben wechseln mit Trochäen, Anapäste mit Dactylen. Bei Bacchius lesen wir: *Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν ποία; ὅταν ῥυθμός* (*πη μὲν*) *ἀπὸ ἄρσεως,* (*π*)*η δὲ ἀπὸ θέσεως γένηται.* Die auf *ποία* folgenden Worte passen aber unmöglich auf die vorangestellte Frage, worin die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν* bestehe. Sie sind, wie bereits oben bemerkt, von ihrer ursprünglichen Stelle an einen unrichtigen Platz gekommen, die ursprüngliche Stelle aber kann keine andere sein, als dass sie eine der Unterarten der *κατὰ ῥυθμὸν μεταβολὴ* bezeichneten, nämlich eben diejenige, welche Aristides durch *ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους* ausdrückt. „Wenn der ganze *ῥυθμὸς* d. i. die rhythmische Composition bald mit dem leichten, bald mit dem schweren Tacttheile beginnt". Dies muss der Sinn sein an Stelle des in den Handschriften überlieferten Wortlautes: *ὅταν ῥυθμὸς ἀπὸ ἄρσεως ἢ ἀπὸ θέσεως γένηται.*

3. (*Μεταβολὴ κατὰ σύνθεσιν*): *ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτὸν ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτὸν* (sc. *μεταβαίνῃ ὁ ῥυθμός*). Die zweite Hälfte dieses Satzes *ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτὸν* steht

im Texte des Aristides am Ende der τρόποι μεταβολῶν, was sicherlich ein Versehen ist; sie gehört unmittelbar hinter die Worte, zu denen sie hier gestellt ist. Was bedeutet nun diese Art der μεταβολή? Aristides nennt ἀσύνθετος die Monopodie, μικτὸς (auf p. 39) die Dipodie z. B. —◡—◡, ◡—◡—. Es würde also zunächst in den Worten ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτὸν ein innerhalb desselben rhythmischen Ganzen eintretender Uebergang von monopodischer zu dipodischer Messung enthalten sein. Hiermit haben wir eine Stelle bei Bacchius zu verbinden: Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν ποία; ὅταν ὅλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν ἢ κατὰ διποδίαν βαίνηται. Die Antwort passt hier ebenso wenig auf die vorausgehende Frage, wie wir es kurz vorher bei den in der Handschrift auf die Frage „Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν ποία“ folgenden Worten gesehen haben. Gleich diesen bezeichnen die Worte „Ὅταν ὅλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν ἢ κατὰ διποδίαν βαίνηται“ eine Unterart der μεταβολὴ κατὰ ῥυθμὸν, doch sind sie lückenhaft überliefert und möchten wohl folgendermassen zu restituiren sein: ὅταν ὅλος ῥυθμός πῃ μὲν κατὰ πόδα, πῄ δὲ κατὰ βάσιν ἢ διποδίαν βαίνηται d. h. wenn die rhythmische Composition bald nach dem Einzeltacte, bald nach einer Basis oder Dipodie scandirt wird. Vgl. Cap. VII. Βάσις und διποδία sind wie bei Hephästion und den meisten übrigen Metrikern identisch. Es würde dies der genauere Ausdruck für das Aristideische: ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτὸν sein. In welchem Falle nach Monopodieen, in welchem nach Dipodieen gemessen wird, ist Cap. VII gezeigt. Es hängt dies von dem Umfange der Reihen ab. Im $\frac{3}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Tact wird eine tripodische Reihe nach Monopodieen, eine tetrapodische nach Dipodieen gemessen. Die μεταβολὴ κατὰ σύνθεσιν bezieht sich also in letzter Instanz auf die verschiedene Combination der in demselben rhythmischen Ganzen auf einander folgenden Tacte zu verschiedenartigen Reihen.

4. (Μεταβολὴ κατ' ἀλογίαν) ὅταν ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον (sc. μεταβαίνῃ ὁ ῥυθμός) d. h. wenn die rhythmische Composition aus einem rationalen Trochäus in einen irrationalen Trochäus von $3\frac{1}{2}$ χρόνοι πρῶτοι übergeht

⏊◡ | ⏊ ⁻ᵅ

oder wenn sie aus einem irrationalen päonischen Tacte (Bacchius) in einen irrationalen Jambus übergeht

⁻ᵅ ⏊— | ⁻ᵅ ⏊

Vgl. darüber S. 84.

II. Ἡ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν μεταβολή.

Dies ist die Veränderung des Tempos: der Uebergang aus einem langsameren in ein rascheres Tempo oder umgekehrt. Es wird bei den Alten wohl nicht seltener gewesen sein, als in unserer heutigen Musik, die einen häufigen Gebrauch davon macht.

III. Ἡ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν μεταβολή.

Der Ausdruck *θέσις* ist im Gegensatze von *φύσις* zu fassen: Freiheit oder Willkür im Gegensatze zu den an sich gegebenen, nothwendigen Bestimmungen. So steht die *ῥυθμοποιίας θέσις* der *ῥυθμοῦ φύσις* entgegen. Der *ῥυθμοποιός* kann die aus der *φύσις ῥυθμοῦ* sich ergebenden Zeitabschnitte in mannigfacher Weise je nach seinem Ermessen durch *μέρη* des Rhythmizomenons ausdrücken, und diese Freiheit ist die *θέσις ῥυθμοποιίας*. Der hier nur in dieser Stelle des Bacchius vorkommende Ausdruck kann nichts Anderes als das bedeuten, was Aristoxenus *χρῆσις ῥυθμοποιίας* nennt: die Art und Weise, den Tact oder die Tactabschnitte bald durch längere, bald durch kürzere Töne und Silben und Pausen auszufüllen.

IV. Ἡ κατ' ἤθη oder κατὰ τρόπους ῥυθμοποιίας μεταβολή.

Die Alten unterscheiden drei Hauptstilarten der Musik, *ἤθη* oder *τρόποι*, genannt *ἦθος συσταλτικὸν*, *διασταλτικὸν*, *ἡσυχαστικὸν* oder *τρόπος συσταλτικός*, *διασταλτικός*, *ἡσυχαστικός*. „Systaltisch“ heisst die bewegte und aufgeregte Compositionsmanier, sowohl von heiterer und ausgelassener, wie von schmerzhafter Erregtheit. „Hesychastisch“ heisst die ruhige, leidenschaftslose Compositionsmanier, die hauptsächlich in den Chorgesängen der höheren Lyrik zur Anwendung kommt. „Diastaltisch“ endlich heisst die erhaben-pathetische Compositionsmanier, welche besonders der Tragödie eigenthümlich ist und nach dieser auch tragischer Tropos oder tragisches Ethos genannt wird, ohne aber auf die Tragödie beschränkt zu sein. Diese drei Tropoi sind, wie Aristides p. 43 sagt, zugleich *τρόποι μελοποιίας* und *τρόποι ῥυθμοποιίας* d. h. sie zeigen sich zugleich in der Eigenthümlichkeit der tonischen (melodischen und harmonischen) wie der rhythmischen Behandlung. Den Uebergang aus einem *ἦθος* oder *τρόπος* in den anderen betreffen daher sowohl die harmonischen wie die rhythmischen Verhältnisse. Aus jedem Tropos kann nach Pseudo-Euclid. p. 22 in jeden der beiden anderen übergegangen werden:

1) aus dem diastaltischen in den hesychastischen oder umgekehrt.
2) aus dem hesychastischen in den systaltischen oder umgekehrt.
3) aus dem hesychastischen in den diastaltischen oder umgekehrt.

Zwei von diesen Uebergängen macht Bacchius namhaft, so jedoch, dass er die Termini technici *διασταλτικὸν* und *συσταλτικὸν* durch *μεγαλοπρεπὲς* und *ταπεινὸν* umschreibt. — Wollen wir uns dies an einer Analogie der modernen Rhythmik klar machen, so müssen wir an den Uebergang etwa eines Andantes in das Scherzo denken —, dies würde ungefähr einer *μεταβολὴ* aus dem *τρόπος ἡσυχαστικὸς* in den *τρόπος συσταλτικὸς* entsprechen.

Zweiter Theil.

Die Darstellung des Rhythmus durch das Rhythmizomenon.

(χρῆσις ῥυθμοποιίας.)

Zehntes Capitel.

Die Zeitgrössen der Rhythmopöie im Allgemeinen.

Wir haben in dem vorausgehenden Abschnitte, der Tactlehre des Aristoxenus folgend, die Tacte und Tacttheile, gleichsam als abstracte, mathematische Grössen behandelt, ohne uns um die verschiedenartige Darstellung dieser rhythmischen Zeittheile durch die Theile des Rhythmizomenons, wie sie Aristoxenus nennt, d. h. durch Töne und Silben von vielfach verschiedener bald längerer, bald kürzerer Dauer zu bekümmern. Ein und derselbe Tact z. B. der $\frac{4}{8}$-Tact oder *τετράσημος δακτυλικὸς* verändert nicht seine rhythmische Bedeutung als *πούς*, wenn er das eine Mal durch — —́, das andere Mal durch ◡◡◡́◡ oder durch ◡◡—́ oder durch —◡́◡ ausgedrückt wird, er bleibt in Bezug auf *γένος*, *μέγεθος*, *σύνθεσις*, *διαίρεσις*, *σχῆμα*, *ἀντίθεσις*, auf *λόγος* oder *ἀλογία* immer genau derselbe *πούς*, er verändert nur die durch das Rhythmizomenon bedingte Form, die wir schlechthin die Tactform (im Gegensatze zu Tact) nennen können. Eine *διαφορὰ ποδική* wird durch die Verschiedenheit der blossen Tactform nicht hervorgebracht. Dennoch aber ist dieselbe für die antike Rhythmik von der grössten Wichtigkeit, denn es wird durch dieselbe die ethische Wirkung des Rhythmus nicht minder bestimmt, als durch die *διαφοραὶ ποδικαί*. Sie soll in diesem zweiten Abschnitte behandelt werden.

Nach der Anschauung der Alten ist das Rhythmizomenon dem Rhythmus gegenüber die passsive Materie, die ihm unter-

worfen und zum treuen Ausdrucke der rhythmischen Zeiten, der Tacte und Tacttheile gemacht wird. Aber es ist keineswegs jedes einzelne *μέρος* des Rhythmizomenons immer der Ausdruck einer besonderen rhythmischen Zeit (z. B. des starken oder leichten Tacttheiles), der *ῥυθμοποιός* behält immer eine grosse Freiheit, die Tacttheile bald auf diese, bald auf jene Weise durch Töne und Silben auszufüllen, wenn sie auch im Alterthum lange nicht so gross ist wie bei dem modernen Componisten, der in dieser Beziehung fast mit voller Willkühr und einer geradezu ins Unendliche gehenden Mannigfaltigkeit verfahren kann. Man muss zunächst dies sagen, dass der antike Componist der individuellen Natur des sprachlichen Rhythmizomenons d. h. der durch die Natur der Sprache positiv gegebenen langen und kurzen Silben die sorgfältigste Beachtung zukommen lässt. Dem modernen Componisten steht hier eine fast schrankenlose Willkühr über die Sprache zu Gebote; wir verlangen nur dies Eine, dass er als guter Rhythmiker jeden schweren Tacttheil der Melodie mit einer sprachlichen Ictussilbe übereinkommen lässt, ohne dass er umgekehrt jede sprachliche Ictussilbe zu einem starken Tacttheile der Melodie zu machen braucht; in der Behandlung der schwachen Tacttheile braucht er auf den Silbenton gar keine Rücksicht zu nehmen. Der antike Componist ist genau auf die sprachliche Beschaffenheit der Silben angewiesen; er kann den Umfang der Kürze und den Umfang der Länge mannigfach modificiren, aber die Kürze muss im Verhältnis zu der benachbarten Länge immer auch in der Melodie eine Kürze und umgekehrt die Länge eine Länge bleiben. Die antiken Tactformen der Vocal-Musik sind daher ungleich beschränkter als die modernen. Diese Schranken haben denn aber weiterhin auch für die Begleitung des Gesanges und für die blosse Instrumental-Musik, die sich bei den Alten durchgehends aus der Vocalmusik entwickelt hat und ihr gegenüber immer nur von untergeordneter Bedeutung geblieben ist, auf die hier einzuhaltenden Tactformen bestimmend und Norm gebend eingewirkt. Es ist z. B. dem Componisten erlaubt, eine einzige lange Silbe des Gesanges mit mehreren kürzeren Tönen der Instrumente zu begleiten, aber er darf diese Freiheit niemals so weit ausdehnen, dass er auf eine einzeitige Kürze zwei Töne der Instrumental-Musik kommen lassen darf, bloss aus dem Grunde, weil nur die sprachliche Länge, aber nicht die Kürze in mehrere Silben auflösbar ist.

Wir wollen mit den Alten uns die Zeit, in welcher der Rhythmus zur Erscheinung kommen soll, zunächst als ein abstractes, ungetheiltes Ganzes denken. Sie wird zu einem

ῥυθμός durch Diairesis in bestimmte Abschnitte. Diese Abschnitte sind einmal die Tacte, sodann innerhalb des Tactes die Tacttheile, von denen, wie wir wissen, auf jeden Tact je nach seinem *γένος* und *μέγεθος* entweder 2, oder 3, oder 4 kommen. Diese Diaireseis gehen aus der Natur des Rhythmus, oder wenn wir wollen, aus dem uns immanenten rhythmischen Gesetze hervor; es ist der *ποὺς καθ' αὑτὸν*, der Tact als abstractes rhythmisches Ganze, welcher ohne Rücksicht auf die Individualität des Rhythmizomenons schlechthin jene Diairesis in 2 oder 3 oder 4 *χρόνοι* verlangt. Zu diesen aus der Natur des Rhythmus folgenden nothwendigen Diaireseis kommen nun diejenigen Diaireseis der Zeit hinzu, welche durch die *μέρη* des Rhythmizomenons d. h. durch die einzelnen Silben und Töne hervorgebracht werden, mit denen der *ῥυθμοποιὸς* den Rhythmus ausfüllt, denn da diese Silben oder Töne immer eine gewisse Zeitgrösse haben, so werden die Grenzen derselben stets die Zeit in einzelne Zeittheile zerfällen. Aristoxenus p. 290. 292 nennt die Diairesen dieser Art „*τὰς ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινομένης διαιρέσεις*, denn sie ergeben sich nicht aus dem rhythmischen Begriffe des Tactes, sondern aus dem individuellen Verfahren des *ῥυθμοποιός*. Es kann freilich vorkommen, dass sie mit den Diairesen der Tacte in Tacttheile oder Semeia identisch sind. Dies ist z. B. der Fall in einem von dem Rhythmopoios durch — — ausgedrückten $\frac{2}{4}$-Tacte, in einem durch ⊔ ⊔ (*σπονδεῖος διπλοῦς*) ausgedrückten $\frac{4}{4}$-Tacte, in einem durch ⊔ ⊔ ⊔ (*σημαντὸς* oder *ὄρθιος*) ausgedrückten $\frac{3}{2}$-Tacte, denn diese Tacte sind hier durch den Rhythmus und zugleich durch die Rhythmopöie in nur 2 oder 3 Theile zerfällt, es sind also die *μέρη ποδικὰ* und die *μέρη* des Rhythmizomenons der Zahl und der Grösse nach dieselben. Aber man muss nicht denken, sagt Aristoxenus a. a. O., dass der Tact immer in ebenso viel *μέρη* des Rhythmizomenons wie *μέρη ποδικὰ* zerfiele; denn es gibt Tacte, welche durch die Rhythmopöie so zerfällt werden können, dass die Zahl der *μέρη* des Rhythmizomenons die Zahl der *μέρη ποδικὰ* um das Doppelte und Vielfache übersteigt. Um das Doppelte z. B. in der Tactform ◡◡◡◡, denn hier kommen 4 *μέρη* des Rhythmizomenons auf 2 Tacttheile; — um das Dreifache in den Tactformen ◡́◡◡ ◡́◡◡ und —◡◡—◡◡ (auf 2 Tacttheile kommen 6 Silben). In folgenden Formen des $\frac{12}{8}$-Tactes (*ποὺς δωδεκάσημος ἴσος*) kommen auf 2 *σημεῖα* oder Tacttheile 8, 10, 11, 12 *μέρη* des Rhythmizomenons:

σημεῖον.	σημεῖον.
ταῖσι συνϑή-	χαισι καὶ τᾶν
ἄγε με, καὶ τότ'	ἐπεινάριξον
τίς ὅδε, τίς πό-	ϑεν ὅδ' ὁ κέλαδος
πρόςαγε χορὸν ἔπ-	αγέ τε χάριτας.

„Aber nicht der Tact als solcher (*οὐ καϑ' αὑτὸν*) zerfällt in mehr als 2 oder 3 oder 4 Abschnitte, sondern er wird in jene diese Zahl übersteigenden Diairesen durch die Rhythmopöie zerfällt". „Man muss wohl aus einander halten die Semeia, durch welche die rhythmische Bedeutung des Tactes gewahrt wird (*τὰ τὴν τοῦ ποδὸς δύναμιν φυλάσσοντα σημεῖα*) und die aus der Rhythmopöie hervorgehenden Diairesen desselben. Und dem Obigen muss dies hinzugefügt werden, dass die Semeia eines jeden Tactes immer gleich bleiben (die nämlichen sind, er mag eine Tactform haben, welche er will), dass dagegen die durch die Rhythmopöie hervorgehenden Diairesen einen mannigfachen Wechsel annehmen". Den letzten dieser Sätze spricht Aristoxenus in der Harmonik p. 34 so aus: *ἡ μὲν ῥυϑμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες, οἷς σημαινόμεϑα τοὺς ῥυϑμούς, ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί.* Man hat diese beiden Parallelstellen des Aristoxenus als Beweise für die Tactgleichheit der alten Musik vorgebracht, als ob hier gesagt sei, dass immer gleiche Tacte (in einer rhythmischen Composition) auf einander folgten, wenn auch die Ausfüllung dieser Tacte durch Silben und Töne eine sehr wechselnde sei. Aber von dem ersteren ist hier gar keine Rede; denn „*τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριϑμῷ καὶ τῷ μεγέϑει*" bedeutet: ein jeder *ποὺς τετράσημος δακτυλικὸς* hat stets 2 *σημεῖα δίσημα*, ein jeder *ποὺς δωδεκάσημος ἴσος* hat stets 2 *σημεῖα ἑξάσημα*, ein jeder *ποὺς δωδεκάσημος διπλάσιος* stets 3 *σημεῖα τετράσημα*". Man sollte endlich aufhören, aus dieser Stelle die Tactgleichheit der alten Musik beweisen zu wollen.

Die Ausfüllung des Tactes und der Tacttheile durch *μέρη* des Rhythmizomenons ist selbstverständlich nicht das Einzige, was der *ῥυϑμοποιὸς* zu thun hat, die *ῥυϑμοποιία* (d. i. die gesammte Thätigkeit des *ῥυϑμοποιὸς*) umfasst noch mehr als dies Eine. „Wie die Form keine Realität haben kann, sagt Aristoxenus, wenn nicht eine Materie vorhanden ist, an welcher sie sich darstellt, so kann auch kein Rhythmus existiren, ausser wenn ein Stoff vorhanden ist, der ihn an sich trägt und die Zeit in die rhythmischen Abschnitte zerlegt". Die rhythmischen Formen existiren zunächst nur im Geiste des Künstlers als rhythmische Gesetze; nur dadurch dass er sie dem Rhythmizomenon der musischen Kunst auf-

prägt, kommt der Rhythmus zur wirklichen sinnlichen Erscheinung. Es gehört also auch dies zur *ῥυθμοποιία*, dass überhaupt die Töne und Silben in Abschnitte, die irgend einen Rhythmus darstellen, gebracht werden, der *ῥυθμοποιὸς* hat gleichsam erst die Abtheilungen des Fachwerkes selber zu bestimmen, nach welchen er die Silben und Töne ordnen kann. Und ferner bleiben innerhalb ein und derselben Composition die Abtheilungen dieses Fachwerkes nicht immer dieselben, es wird auch häufig von einem Rhythmus in den anderen übergegangen. So unterscheidet denn Aristides p. 42. 43 drei Theile in der Thätigkeit des *ῥυθμοποιός*, die er die drei *μέρη ῥυθμοποιίας* nennt, die *λῆψις*, die *μῖξις* und die *χρῆσις*. Die *λῆψις* definirt er als „*δι' ἧς ἐπιστάμεθα ποίῳ τινὶ ῥυθμῷ χρηστέον*"; dies ist die Wahl des Rhythmus. Die *μῖξις* definirt er: *καθ' ἣν τοὺς ῥυθμοὺς ἀλλήλοις συμπλέκομεν εἴ που δέοι*"; dies bezieht sich auf den innerhalb derselben Composition vorkommenden Uebergang von einem Rhythmus zu einem anderen, auf die *μεταβολὴ ῥυθμική*. Der dritte Theil ist die *χρῆσις*. Als *χρῆσις* wird auch die Rhythmopöie im Allgemeinen bezeichnet, ebenso wie auch die *μελοποιία* eine *χρῆσις* genannt wird (Aristox. p. 284: *ἐπειδήπερ τοῦ μέλους χρῆσίν τινα τὴν μελοποιίαν εὕρομεν οὖσαν, ἐπί τε τῆς ῥυθμικῆς πραγματείας τὴν ῥυθμοποιίαν ὡσαύτως χρῆσιν τινά φαμεν εἶναι*), und in diesem Sinne wird die *ῥυθμοποιία* als „angewandte" Rhythmik von der „theoretischen" Rhythmik getrennt, indem *ῥυθμική*, gesondert von der *ῥυθμοποιία*, als das *τεχνικὸν μέρος* und die *ῥυθμοποιία* als das zu diesem *τεχνικὸν μέρος* gehörende „*χρηστικὸν*" *μέρος* gefasst wird. Mit diesem allgemeineren Begriffe der *ῥυθμοποιία* als einer „*χρῆσις*" oder eines „*χρηστικὸν μέρος*" kann nun diejenige „*χρῆσις*" nicht zusammenfallen, welche nach Aristid. ein mit der *λῆψις* und *μῖξις* coordinirtes *μέρος ῥυθμοποιίας* ist. Aristides definirt diese letztere: „*δι' ἧς τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι πρεπόντως ἀποδίδομεν*". Ein ähnlicher Ausdruck ist von Aristid. p. 98 gebraucht, wo das Ethos des geraden Rhythmengeschlechtes mit der entsprechenden Bewegung des Pulsschlages verglichen wird: *τοιγάρτοι κἂν ταῖς τῶν σφυγμῶν κινήσεσιν οἱ διὰ τοιούτων χρόνων τὰς συστολὰς* (= *ἄρσεις*) *ταῖς διαστολαῖς* (= *ἄρσεσι*) *ἀνταποδιδόντες ὑγιεινότατοι*. Noch genauer dem Ausdrucke nach ist die Stelle p. 40: *Καὶ ἔτι τοὺς μὲν* (nämlich Tactgrössen) *ἐκ πασῶν βραχειῶν, τοὺς δὲ ἐκ μακρῶν, τοὺς δὲ ἀναμὶξ ἀποτελοῦσιν ... ἢ δι' ὁμοίων χρόνων ἢ δι' ἀνομοίων τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσιν ἀνταποδιδόντες καὶ τοὺς μὲν ὁλοκλήρους, τοὺς δὲ ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων*. Mit Rücksicht auf diese letztere Stelle müssen wir die

Definition „*χρήσει δι' ἧς τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι πρεπόντως ἀποδίδομεν*“ folgendermassen verstehen: die *χρῆσις* als besonderer Theil der Rhythmopöie (*εἰδικῶς* gesagt) ist die innerhalb jedes Tactes wiederkehrende Thätigkeit des *ῥυθμοποιός*, die Tacttheile einander entsprechend durch angemessene Wahl der *μέρη* des Rhythmizomenons d. i. längerer oder kürzerer Silben und Töne darzustellen“.

Die Darstellung des Tactes durch die *μέρη* des Rhythmizomenons, von welcher Aristoxenus in der oben behandelten Stelle sagt, dass sie durch die *ῥυθμοποιία* hervorgebracht würde, gehört also speciell demjenigen *μέρος ῥυθμοποιίας* an, welches die *χρῆσις* genannt wird. Unser ganzer zweiter Abschnitt behandelt diejenigen Formen des Tactes, welche demselben durch die *χρῆσις ῥυθμοποιίας* gegeben werden, und wir werden wohl in unserem Rechte sein, wenn wir der Ueberschrift dieses Abschnittes: „die Darstellung des Tactes durch das Rhythmizomenon“ die Worte „*χρῆσις ῥυθμοποιίας*“ hinzugefügt haben.

Die *μέρη* des Rhythmizomenons, mit denen die *χρῆσις* der Rhythmopöie den Rhythmus ausfüllt, heissen in Bezug auf ihre Zeitgrösse schlechthin *χρόνοι*. Sie zerfallen in drei Kategorieen.

I. ***Χρόνοι ῥητοὶ*** und ***ἄλογοι***, rationale und irrationale Zeitgrössen. Die *ῥητοὶ* lassen sich nach *χρόνοι πρῶτοι* (unseren Achteln) in ganzen Zahlen bestimmen d. i. auf die Einheit des *χρόνος πρῶτος* zurückführen, die *ἄλογοι* aber sind nicht nach ganzen auf die Einheit des *χρόνος πρῶτος* bezogegenen Zahlen, sondern nur nach Bruchtheilen desselben bestimmbar.

1) *χρόνοι ῥητοί.*

Wir müssen hier wieder zwischen *φθόγγοι* (*συλλαβαὶ*) und *χρόνοι κενοὶ* oder Pausen unterscheiden. Von beiden Arten sind uns folgende rationale Zeitgrössen mit den hinzugefügten rhythmischen Zeichen durch den ausdrücklichen Bericht der Alten überliefert (Anonym. de mus. §. 83, 102):

Φθόγγοι, συλλαβαί	*Κενοὶ χρόνοι:*	
⏑ ♪	Λ 𝄾	1 *χρ. πρ.*
— ♩	Λ̄ 𝄽	2 *χρ. πρ.*
⏗ ♩.	Λ 𝄽.	3 *χρ. πρ.*
⏘ 𝅗𝅥	Λ ▬	4 *χρ. πρ.*
⏙ ♩. ♩		5 *χρ. πρ.*

2) χρόνοι ἄλογοι.

Einen solchen haben wir bereits kennen gelernt in dem retardirenden leichten Tacttheile des πούς ἄλογος, welcher nach Aristoxenus $1\frac{1}{2}$ χρ. πρ. beträgt. Es können die χρόνοι ἄλογοι aber auch Bestandtheile rationaler, in ihrem Umfange das errhythmische Megethos nicht überschreitender Tacte sein. Dann entsprechen sie dem, was wir Triolen nennen. Von den χρόνοι ἄλογοι der ersten Art kann in einem einfachen Tacte immer nur Einer vorkommen, und zwar immer nur im leichten Tacttheile, von denen der zweiten Art müssen stets zwei oder drei neben einander stehen. Wir können die letzteren nur so bezeichnen, dass wir zugleich mehrere derselben, wie sie in einem Tacttheile oder Tacttheile neben einander vorkommen, hersetzen.

a) in den πόδες ἄλογοι (mit retardirender ἄρσις)

— ♪. .... $1\frac{1}{2}$ χρ. πρ.

b) in den πόδες ῥητοί (Triolen)

⏑⏑⏑ ♪ ♪ ♪ (3) ...... $\frac{2}{3} + \frac{2}{3} + \frac{2}{3}$ χρ. πρ.

—⏑ ♩ ♪ (3) ...... $\frac{4}{3} + \frac{2}{3}$ χρ. πρ.

⏑⏑⏑ ♩ ♩ ♩ (3) ...... $\frac{4}{3} + \frac{4}{3} + \frac{4}{3}$ χρ. πρ.

—⏑ 𝅗𝅥 ♩ (3) ...... $\frac{8}{3} + \frac{4}{3}$ χρ. πρ.

Den beiden Silbengrössen der Sprache, der Kürze und der Länge, hat nachweislich die χρῆσις ῥυθμοποιίας der Alten einen neunfach verschiedenen Zeitwerth vindicirt:

$\frac{2}{3}$	1	$1\frac{1}{3}$	$1\frac{1}{2}$	2	$2\frac{2}{3}$	3	4	5
⏑	⏑	⏑̱	—	—	—	—	—	—

Sprachliche Kürze. Sprachliche Länge.

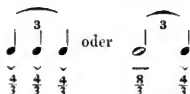
II. Χρόνοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετοι und σύνθετοι. Ist irgend ein Zeitabschnitt des Rhythmus, den man so klein oder gross nehmen kann wie man will, z. B. ein σημεῖον δίσημον, ein τετράσημον, ein ὀκτάσημον, ein πούς τρίσημος, ein πούς δεκάσημος durch mehrere μέρη des Rhythmizomenons ausgefüllt, so heisst er mit Bezug auf die χρῆσις ῥυθμοποιίας ein χρόνος σύνθετος; ist er durch ein einziges μέρος des Rhythmizomenons ausgefüllt, so heisst er ἀσύνθετος; ist er gleichzeitig von Einem

Rythmizomenon (z. B. der Sprache) durch Ein *μέρος*, von einem anderen (z. B. dem Melos) durch mehrere *μέρη* ausgefüllt, so heisst er *χρόνος μικτός*. Es ist hiernach z. B. die vierzeitige Note oder Silbe ⊔ (𝅗𝅥) ein *χρόνος ἀσύνθετος* als *χρόνος ὅλου ποδὸς τετρασήμου* oder als *χρόνος σημείου* des *πούς δωδεκάσημος διπλάσιος* (Semantus oder Orthios). Spricht man aber von dem *χρόνος* d. i. dem Zeitwerthe des ganzen *σπονδεῖος διπλοῦς* oder des ganzen *σημαντός*, so ist dies ein *χρόνος σύνθετος*, denn er wird durch mehrere *μέρη* des Rhythmizomenons gebildet (⊔⊔ und ⊔⊔⊔).

III. *Χρόνοι ποδικοὶ* und *χρόνοι τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι*. Jede Zeitgrösse, sie mag *κατὰ χρῆσιν ῥυθμοποιίας σύνθετος* oder *ἀσύνθετος* sein, heisst *χρόνος ποδικός*, wenn sie dem Umfange, den der Tacttheil oder der ganze Tact des jedesmaligen Rhythmus hat, genau gleichkommt, z. B. im vierzeitigen geraden Rythmus:



Kommt sie aber dem vollen Umfange eines solchen *χρόνος ποδικὸς* nicht gleich, sondern erreicht sie ihn nicht ganz oder überschreitet sie ihn, so heisst eine solche Zeitgrösse, einerlei ob sie *ἀσύνθετος* oder *σύνθετος* ist, ein *χρόνος τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιος*. Z. B. wenn derselbe vierzeitige gerade Tact durch die Triolenformen:



ausgefüllt ist, so wird in dem ersten Tacte von den beiden ersten Kürzen (*χρόνος σύνθετος*), in dem zweiten von der Länge (*χρόνος ἀσύνθετος*) die *θέσις δίσημος* des $\frac{2}{4}$-Tactes um $\frac{2}{3}$ *χρ. πρ.* überschritten, und in jedem dieser Tacte bleibt ferner der *χρόνος* der letzten Kürze ($\frac{4}{3}$) hinter dem Umfange der *δίσημος ἄρσις* um $\frac{2}{3}$ *χρ. πρῶτοι* zurück, hier gehören also die *μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου* des vierzeitigen geraden Tactes zu den *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*.

Die nähere Erörterung der hier angedeuteten Kategorieen in den drei folgenden Capiteln.

Elftes Capitel.

Die einfachen und zusammengesetzten Zeitgrössen. Die Pausen.

Χρόνος πρῶτος.

Der χρόνος πρῶτος ist die Einheit, auf welche die antike Rhythmik sowohl das Maass der Tacte wie der Tacttheile zurückführt, und daher war der Begriff desselben für die im ersten Abschnitte dargestellte Tactlehre von der grössten Wichtigkeit. Er ist aber von nicht minderer Wichtigkeit für die χρῆσις ῥυθμοποιίας, indem er zugleich eine feste Schranke bezeichnet, über welche die antike Praxis bei der Zerfällung eines Tactes oder Tactabschnittes in kleinere μέρη des Rhythmizomenons nicht hinausgeht. Die moderne Praxis kann z. B. den $\frac{3}{8}$-Tact durch ein punctirtes Viertel, durch 1 Viertel und 1 Achtel, durch 3 Achtel, durch 6 Sechszehntel, durch 12 Zweiunddreissigstel, durch 24 Vierundsechzigstel und durch noch kleinere Zeittheile darstellen. Es hat sich gezeigt, dass unser $\frac{3}{8}$-Tact genau mit dem übereinkommt, was die Alten den ποὺς ἰαμβικὸς τρίσημος nennen. Der ποὺς τρίσημος enthält seinem Zeitumfange nach 3 gleich grosse χρόνοι πρῶτοι, der Umfang des $\frac{3}{8}$-Tactes enthält 3 gleich grosse Achtel. Mithin ist der χρόνος πρῶτος der Alten dasselbe, was wir das Achtel nennen. Aber die moderne Musik kann das Achtel in kleinere Theile zerfällen d. h. den Zeitumfang, den das Achtel bei irgend einem Tempo erhält, durch kleine Töne der Instrumentalmusik oder des Gesanges, also auch durch kürzere Silben ausfüllen, die antike Musik aber konnte das nicht, „denn die Zeit des χρόνος πρῶτος kann von keinem der Rhythmizomena in kleinere Theile zerfällt werden (Aristox. pag. 280)“, „er kann in keinem Falle durch zwei Töne oder durch 2 Silben oder 2 Semeia der Orchestik ausgefüllt werden (Aristox. p. 282)“.

Antik. Modern.

Auf das Tempo kommt es hierbei nicht an; dies mag so langsam oder so schnell sein wie es will, es bleibt die Norm, dass bei den Alten das Achtel niemals in Sechszehntel oder noch kleinere Noten zerfällt werden darf. Es kann insbesondere mit Rücksicht auf den poetischen Text der Zeitumfang des *χρόνος πρῶτος* stets nur durch Eine Kürze ausgedrückt werden, niemals durch zwei Kürzen.

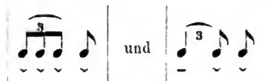
Wenn nun aber ein Tact, den wir nothwendig für einen dreizeitigen halten müssen, z. B. der jambische Trimeter, mehr als drei Kürzen, nämlich vier Kürzen hat? Oder wenn er, was noch häufiger vorkommt, aus einer Länge und zwei Kürzen besteht? Ist dies nicht ein Widerspruch gegen die Lehre des Aristoxenus, dass „*ἐν τῷ χρόνῳ πρώτῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο ξυλλαβαί*“? Nein, denn es ist nur gesagt, dass der einzelne *χρόνος πρῶτος* immer und überall nur durch Eine, d. h. eine kurze Silbe ausgedrückt werden kann, aber es ist nicht gesagt, dass der Zeitumfang zweier *χρόνοι πρῶτοι* nicht durch drei gleiche Kürzen oder eine Länge und eine halb so grosse Kürze ausgefüllt sein kann. Es folgt aus jener Bestimmung, dass die Tactform ⏑⏑⏑⏑, wenn sie dreizeitig ist, nicht folgendes Maass haben kann:



und ebenso die Tactform —⏑⏑, wenn sie dreizeitig ist, nicht folgendes Maass:



Aber das Vorkommen etwa folgender zwei Tactformen:



wo in der ersten Form die drei ersten Kürzen, in der zweiten die Länge und die erste Kürze zusammen je einen *χρόνος δίσημος* bilden, widerspricht jener Bestimmung des Aristoxenus durchaus nicht.

Die veränderliche Grösse des *χρόνος πρῶτος* mit Bezug auf die *ἀγωγή* haben wir bereits Cap. VIII. nach dem Berichte des Aristoxenus besprochen. Es bleibt hier übrig, was uns sonst von der Natur des *χρόνος πρῶτος* aus der rhythmischen Tradition der Alten überkommen ist, zu erörtern.

Nachdem Aristoxenus p. 280 die Definition des *χρόνος πρῶτος* und des nach ihm gemessenen *δίσημος*, *τρίσημος* u. s. w. gegeben, versucht er vorläufig die *δύναμις τοῦ πρώτου*, welche

nachher in der Lehre von den *σχήματα ποδικὰ* noch weiter zur Sprache kommen soll, klar zu machen. Er fasst hierbei das, was er sonst *ῥυθμιζόμενον* nennt, als *κινούμενον*, die *μέρη τῶν ῥυθμιζομένων* als *μέρη τῶν κινουμένων* „*λέγω δὲ τῶν οὕτω κινουμένων ὡς ἥ τε φωνὴ κινεῖται λέγουσά τε καὶ μελῳδοῦσα καὶ τὸ (σῶμα) σῆμα σημαῖνόν τε καὶ ὀρχούμενον καὶ τὰς λοιπὰς τῶν τοιούτων κινήσεων κινούμενον.*“ Es ist nöthig, auf den Parallelismus aufmerksam zu machen, welcher für die einzelnen Sätze des Aristoxenus besteht, und denselben durch ein Schema zu veranschaulichen.

Τῶν σφόδρα φαινομένων ἐστὶ τῇ αἰσθήσει, τὸ μὴ λαμβάνειν εἰς ἄπειρον ἐπίτασιν τὰς τῶν κινήσεων ταχυτῆτας,	*Τούτων δὲ οὕτως ἔχειν φαινομένων δῆλον ὅτι ἀναγκαῖόν ἐστιν*
ἀλλ' ἵστασθαί που συναγομένους τοὺς χρόνους,	*εἶναί τινας ἐλαχίστους χρόνους,*
ἐν οἷς τίθεται τὰ μέρη τῶν κινουμένων. λέγω δὲ τῶν οὕτω κινουμένων ὡς ἥ τε φωνὴ… vgl. oben	*ἐν οἷς ὁ μελῳδῶν θήσει τῶν φθόγγων ἕκαστον. ὁ δὲ αὐτὸς λόγος καὶ περὶ τῶν ξυλλαβῶν . . .*

Ἐν ᾧ δὴ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον μήτε δύο ξυλλαβαὶ μήτε δύο σημεῖα, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον. Ὃν δὲ τρόπον λήψεται τοῦτον ἡ αἴσθησις, φανερὸν ἔσται ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων.

Der Bericht über den *χρόνος πρῶτος* in der Rhythmik des Aristides pag. 32. 33 Meib. fliesst nicht aus der vorliegenden Stelle des Aristoxenus, wohl aber geht derselbe mittelbar, wenigstens zum Theil, auf Aristoxenische Darstellung zurück (benutzt ist der Aufsatz *περὶ χρόνων πρώτων*), während anderentheils auch Nichtaristoxenisches darin enthalten ist.

Πρῶτος μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς καὶ σημεῖον καλεῖται. „Erste Zeit ist eine untheilbare und kleinste Zeitgrösse, welche auch Semeion genannt wird.“ Der Ausdruck *σημεῖον* kommt bei Aristoxenus abgesehen von den *σημεῖα ὀρχηστικὰ* als Terminus technicus der Rhythmik für (schweren und leichten) Tacttheil vor; es ist nicht wohl möglich, dass Aristoxenus die beiden wichtigsten Fundamentalbegriffe der gesammten Rhythmik, Tacttheil und *χρόνος πρῶτος* mit demselben Ausdrucke bezeichnet haben sollte; wir können daher nicht annehmen, dass er etwa in einem der nicht erhaltenen Theile der Rhythmik statt *χρόνος πρῶτος* auch *σημεῖον* gesagt hätte*). Etwas Anderes ist es mit dem aus verschie-

*) Am Rande des cod. Venetus ist zu Anfang der Aristoxenischen Stelle das Wort *σῆμα* angemerkt; dies rührt natürlich nicht von Aristoxenus her.

denen Autoren compilirenden Aristides: bei ihm kommt σημεῖον nicht bloss für χρόνος πρῶτος, sondern auch zur Bezeichnung der Tacttheile vor, pag. 39: παίων διάγυιος εἴρηται οἷον δίγυιος, δύο γὰρ χρῆται σημείοις, vgl. auch das gleichbedeutende σημασίαι pag. 38 (beides in den Namenserklärungen der ῥυθμοὶ ἁπλοῖ, die, wie wir oben gezeigt, aus einer anderen Quelle stammen, als die der Quelle B folgende Partie, deren Anfang die vorliegende Erörterung des χρόνος πρῶτος bildet. Am frühesten lässt sich σημεῖον in der Bedeutung von χρόνος πρῶτος bei Fab. Quintil. instit. 9, 4, 51 nachweisen: Tempora animo metiuntur et pedum et digitorum ictu intervalla quibusdam notis atque aestimant, quot breves illud spatium habeat: inde τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores sunt percussiones, nam σημεῖον tempus est unum. Longin. ad Hephaest. p. 136: Μέτρον καλοῦμεν καὶ τὸν χρόνον, ὅν τινες τῶν ῥυθμικῶν σημεῖον προςαγορεύουσι. schol. Heph. 6, 2: Σημασίαι οἱ χρόνοι παρὰ τοῖς μετρικοῖς καλοῦνται. Mar. Victor. 1, 11, 3: σημεῖον autem veteres χρόνον i. e. tempus non absurde dixerunt ex eo quod signa quaedam accentuum . . . syllabis ad declaranda temporum spatia superponuntur, unde tempora signa Graeci dixerunt. fragm. Paris. §. 12: ὁ τρίσημος ἰαμβικὸς ὁ σημεῖον συνέχων (ἓν) ἐν ἄρσει καὶ διπλάσιον ἐν θέσει, und bald darauf: τῶν ποδικῶν σημείων. — Wir können hier nicht unerwähnt lassen, dass diejenigen, welche in der Anwendung des Wortes σημεῖον für χρόνος πρῶτος von dem Aristoxenischen Sprachgebrauche abweichen, zugleich für schweren Tacttheil nicht den Aristoxenischen Ausdruck βάσις, sondern θέσις gebrauchen*). Es stellt sich somit zwischen Aristoxenus und den Späteren folgende Verschiedenheit des Sprachgebrauches heraus.

Aristox.	Die Späteren.
Achtel: χρόνος πρῶτος	σημεῖον, σημασία
Tacttheil: σημεῖον (σημασία)	μέρος, μέρος ποδικόν, χρονικόν.
schwerer Tacttheil: βάσις	θέσις.

„Ἐλάχιστον δὲ καλῶ (αὐ)τὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς ὅς ἐστι πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει." In den Handschriften steht καλῶ τὸν ὡς κτλ.: „kleinste Zeit nenne ich die auf uns in Bezug gesetzte Zeit, welche die erste für die Aisthesis wahrnehmbare ist." Wen muss das in diesem Zusammenhange nicht befremden? Weiter unten lesen wir: λέγεται δὲ οὗτος πρῶτος

*) Ob fragm. Paris. §. 4 unter πᾶς ὁ κατὰ βάσιν γινόμενος χρόνος der schwere Tacttheil zu verstehen sei, ist sehr fraglich.

ὡς πρὸς τὴν ἑκάστου κίνησιν . . . καὶ ὡς πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύνθεσιν . . . Daher habe ich *καλῶ αὐτὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς κτλ.* geschrieben, „kleinste Zeit nenne ich sie in Bezug auf uns (auf unsere Aisthesis, nicht aber als absolut kleinste Zeit). Für *ὅς ἐστι* würde *οἷς ἐστὶ* coulanter sein.

„*Σημεῖον δὲ καλεῖται διὰ τὸ ἀμερὴς εἶναι καθὸ καὶ οἱ γεωμέτραι τὸ παρά σφισιν ἀμερὲς σημεῖον προςηγόρευσαν.*“ Semeion heisst sie wegen ihrer Untheilbarkeit, wie auch die Geometer das, was bei ihnen untheilbar ist, ein Semeion nennen.“ (Ut est in geometricis punctum Mart. Capella.)

„*Οὗτος δὲ ὁ ἀμερὴς μονάδος οἱονεὶ χώραν ἔχει, θεωρεῖται γὰρ μὲν ἐν λέξει περὶ* (*μίαν*) *συλλαβήν, ἐν δὲ μέλει περὶ* (*ἕνα*) *φθόγγον ἢ περὶ ἓν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἓν σχῆμα.*“ Diese untheilbare Zeit (besser wäre: *οὗτος δὲ ὢν ἀμερής*, insofern sie theilbar ist) hat dieselbe Stelle wie die Einheit („in arithmeticis monas“ übersetzt Mart. Capella; hat er vielleicht in seiner Handschrift nicht bloss von „*οἱ γεωμέτραι*“, sondern auch von *ἀριθμητικοὶ* gelesen?); denn sie stellt sich dar in der Lexis als eine einzige Silbe, im Melos als Ein Ton oder Ein Intervall, in der Körperbewegung als Ein Schema. Auf *μονάς*, und also auch auf Einer Silbe, Einem Tone, Einem Schema liegt der Nachdruck; wie sollte es kommen, dass dies Ein bloss zu *σχῆμα* hinzugesetzt wäre, dagegen zu den beiden vorangehenden Wörtern nicht? Unsere Hinzufügung der Wörter *μίαν* und *ἕνα*, die in den Handschriften fehlen, ist unentbehrlich. Aristides drückt sich positiv aus:

περὶ μίαν συλλαβήν... περὶ ἕνα φθόγγον... περὶ ἓν σχῆμα, wo sich Aristoxenus pag. 282 negativ ausgedrückt hatte:

μήτε δύο ξυλλαβαὶ... μήτε δύο φθόγγοι... μήτε δύο σημεῖα. Statt *σχῆμα* hätte hier übrigens Aristides wie Aristoxenus *σημεῖον* sagen müssen. Cäsar meint, man dürfe keinen Anstoss daran nehmen. Ich meine dies auch, denn Aristides macht viel dergleichen Versehen, bin aber weit davon entfernt, den Ausdruck *σημεῖα* mit Cäsar rechtfertigen zu wollen.

„*Λέγεται δὲ οὗτος πρῶτος ὡς πρὸς τὴν ἑκάστου κίνησιν τῶν μελῳδουμένων καὶ ὡς πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύγκρισιν.*“ Die Handschriften geben *μελῳδούντων* an Stelle des von Meibom conjicirten *μελῳδουμένων*. Aristides will sagen: „Sie ist nicht die absolut kleinste Zeit, vielmehr ist ihre Kleinheit oder ihre Kürze je nach dem verschiedenen Tempo von verschiedener Dauer. Aber gleichwohl kann ich sie mit gutem Rechte erste Zeit nennen in Beziehung auf die Bewegung (d. i. Geschwindigkeit oder Tempo) der jedesmaligen musika-

lischen Composition (*ἑκάστου τῶν μελῳδουμένων*) und im Vergleich mit den übrigen Tönen (desselben Musikstückes)." Jedes Musikstück wird in einem bestimmten Tempo genommen; *ἑκάστου τῶν μελῳδούντων* würde heissen: „Erste Zeitgrösse wird sie genannt mit Beziehung auf die Bewegung eines jeden der Sänger oder Instrumental-Virtuosen."

Πολλαχῶς γὰρ (ἂν) ἓν αὐτῶν ἕκαστος ἡμῶν προ[ς]ενέγκαιτο πρὶν εἰς τὸ τῶν δυοῖν διαστημάτων ἐμπεσεῖν μέγεθος, ἐκ δὲ τοῦ τῶν ἑξῆς μεγέθους ὡς ἔφην ἀκριβέστερον συνορᾶται. Zwar nicht die modernen Musiker, wohl aber die antiken können von sich sagen: „Von den das Halbtonintervall e f oder h c bildenden Tönen kann ich den Ton f oder c in 6facher Weise tiefer oder höher angeben, ehe ich zu dem Ganztonintervalle e fis oder h cis komme." Denn der Lehre von den *χροαὶ* zufolge stehen die Töne des Halbtonintervalles in dem Verhältnisse:

28 : 27 in den sog. *ὑπέρτροπα τοῦ Φρυγίου* und anderen,
22 : 21 in den *τροπικὰ* oder den *τρόποι τοῦ Δωρίου*,
21 : 20 in den *κατὰ τὰς τῶν παρυπατῶν ἁρμογὰς τοῦ Δωρίου*,
256 : 243 in den *ἰαστιαιολιαῖα τοῦ Ὑποφρυγίου*,
16 : 15 bei der natürlichen Stimmung oder dem *διάτονον σύντονον*,
$\sqrt[12]{2}$: 1 in der gleichmässig temperirten Stimmung.

Das ist der Sinn der Stelle, der keinen Zweifel übrig lässt, dass *ἓν αὐτῶν* nicht in *ἐνὰ* zu verändern, sondern dem folgenden *δυοῖν διαστημάτων* coordinirt ist. Sie bringt, wie viele andere, zu einer Erscheinung der Rhythmik eine Parallele aus der Harmonik. Verstehen wir den Sinn, dann sehen wir auch sofort, dass vor *πολλαχῶς γὰρ* ein paar Zeilen der Aristideischen Originalhandschrift ausgefallen sind (denn Aristides wird kaum so unverständig gewesen sein, jene Worte beim Excerpiren auszulassen). Es ist leicht sie zu ergänzen:

Λέγεται δὲ οὗτος πρῶτος ὡς πρὸς τὴν ἑκάστου κίνησιν τῶν μελῳδουμένων καὶ ὡς πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύγκρισιν. Denn sie ist nicht die in Wirklichkeit kleinst-mögliche Zeit, vielmehr erhält sie durch die Verschiedenheit des Tempos, in welchem ein jedes *μελῳδούμενον* genommen wird, bald ein längeres, bald ein kürzeres *μέγεθος*, aber sie ist die kleinste Zeit *σὺν τῷ τῶν ἑξῆς μεγέθει συγκρινόμενος. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος ἂν γένοιτο περὶ τῶν διαστημάτων, πολλαχῶς γὰρ ἂν ἓν αὐτῶν ἕκαστος ἡμῶν προενέγκαιτο πρὶν εἰς τὸ τῶν δυοῖν διαστημάτων ἐμπεσεῖν μέγεθος. Ἐκ δὲ τοῦ τῶν ἑξῆς μεγέθους ὡς ἔφην ἀκριβέστερον συνορᾶται.*

Schon die Worte *ὡς ἔφην* deuten auf einen in den Handschriften verloren gegangenen Ausdruck des Aristides, denn auf die Worte *ὡς πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύγκρισιν* wird damit schwerlich zurückverwiesen sein. Wer von der Richtigkeit unserer Interpretation und der von uns angenommenen Lücke sich nicht überzeugen will, den verweisen wir auf die Darstellung, welche Aristoxenus vom *χρόνος πρῶτος* in dem bei Porphyrius erhaltenen Fragmente gegeben hat. Es schliesst: *Δεῖ δὴ καταμαθεῖν ὅτι καὶ περὶ τῆς ἁρμονικῆς ἐπιστήμης ὁ αὐτὸς ἂν γένοιτο λόγος· φανερὸν γὰρ καὶ τοῦτο γέγονεν ἡμῖν ὅτι περὶ τῶν ξυμπιπτόντων διαστημάτων ἄπειρα τυγχάνει τὰ μεγέθη ὄντα, ἀλλὰ τῶν ἀπείρων τούτων πυκνῶν τόδε τὸ σύστημα κατὰ τήνδε τὴν χροὰν μελῳδούμενον ἕν τι λήψεται μέγεθος κτλ.* Diese Worte des Aristoxenus im Anschlusse an die vorausgehenden zeigen uns, wie nahe bei der Erörterung des *χρόνος πρῶτος* einem antiken Musiker der Vergleich mit den durch die *χροαὶ* bedingten verschiedenen Grössen desselben Intervalles liegt; sie beweisen ferner, dass die von uns dem Aristideischen Satze von den *διαστήματα* gegebene Interpretation richtig ist (Aristoxenus denkt an ein Beispiel der Chromatik, wir haben ein Beispiel aus der Diatonik gewählt, welches den Musikern der Kaiserzeit näher liegt) und die hiermit bewiesene Richtigkeit dieser unserer Interpretation des Schlusssatzes macht das Vorhandensein der von uns angenommenen Lücke zur unbedingten Gewissheit.

Χρόνοι ἀσύνθετοι und *σύνθετοι.*

Nachdem Aristoxenus gesagt, welche Zeitgrösse wir *χρόνος πρῶτος*, und welche Zeitgrössen wir *δίσημος, τρίσημος, τετράσημος* nennen, fährt er fort p. 282:

> Wir nennen aber eine Zeitgrösse auch unzusammengesetzt, indem wir die *χρῆσις ῥυθμοποιίας* im Auge haben.

Die Partikel *καὶ* in *λέγομεν δέ τινα καὶ ἀσύνθετον χρόνον* scheint auf die stillschweigende Voraussetzung des Aristoxenus hinzudeuten, dass zufolge seiner vorhergehenden Definitionen der *χρόνος πρῶτος* ein unzusammengesetzter, der *δίσημος, τρίσημος* u. s. w. ein zusammengesetzter sei. Ausdrücklich gesagt hat er dies freilich nicht, und eine Lücke vor *λέγομεν* können wir nicht annehmen; denn die Worte *ὃν δὲ τρόπον λήψεται τοῦτον ἡ αἴσθησις, φανερὸν ἔσται ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων* sind ein voller und letzter Abschluss des vorausgehenden Capitels.

Aristoxenus berührt die *ῥυθμοποιία.* Von ihr hat er im Vorhergehenden noch nicht gesprochen, und so folgt denn erst nach Aristoxenus Weise ein vorläufiger Versuch, das Wort *ῥυθμοποιία* seinen Lesern einigermassen klar zu machen. Nach dieser längern Episode, die wir bereits S. 138 ff. erörtert haben, muss er wieder auf den Anfang dieses Abschnittes zurückgehen.

„Unzusammengesetzte Zeit nun wollen wir mit Rücksicht auf die *χρῆσις ῥυθμοποιίας* Folgendes nennen. Wenn irgend eine Zeitgrösse (*χρόνου μέγεθος*) von Einer Silbe oder von Einem Tone oder Einem orchestischen Semeion ausgefüllt ist, so wollen wir diesen *χρόνος* einen *ἀσύνθετος* nennen. Wenn aber dieselbe Zeitgrösse von mehreren Tönen oder Silben oder orchestischen Semeia ausgefüllt ist, so soll dieser *χρόνος* ein *σύνθετος* genannt werden." — Soweit zunächst Aristoxenus.

Der *χρόνος πρῶτος* kann, wie wir gesehen haben, durch nicht mehr als Einen Ton, Eine Silbe, Ein orchestisches Semeion ausgedrückt werden, — er ist also durch nur Einen Ton u. s. w. ausgedrückt stets ein *κατὰ χρῆσιν ῥυθμοποιίας ἀσύνθετος*. Den *δίσημος*, *τρίσημος* u. s. w. kann die Rhythmopöie bald als *σύνθετος*, bald als *ἀσύνθετος* darstellen:

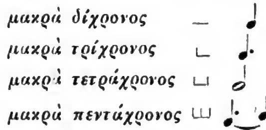
χρόνος	πρῶτος	δίσημος	τρίσημος	τετράσημ.	πεντάσημος
ἀσύνθετ.	♪	♩	♩.	𝅗𝅥	♩.‿♩
σύνθετος		♫	♪♪♪	♪♪♪♪	♪♪♪ ♫

Aber ob sich hier nicht die antike Praxis in der Weise beschränkt hat, dass sie nur Zeitgrössen bis zu einer gewissen Grenze hier als *ἀσύνθετοι* darstellen konnte? Oder stand es ihr wie der modernen frei, die Töne, wenn auch nicht im Gesange, doch in der auletischen Begleitung (denn die Kithara vermag es nicht) zu einer beliebigen Länge auszudehnen? Hatte sie z. B. auch folgende *σύνθετοι*?

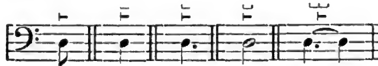
ὀκτάσημος *ἑκκαιδεκάσημος*



Gewiss wissen wir nur dies, dass die in der obigen Tabelle stehenden *χρόνοι*, den *πεντάσημος* eingeschlossen, als *ἀσύνθετοι* gebraucht, d. h. durch eine einzige Silbe oder einen einzigen Ton ausgedrückt werden konnten. Denn der Anonym. de mus. §. 83 überliefert folgendes Verzeichnis:



und setzt hinzu: was für Gesang und Instrumentalmusik ohne diese Zeichen für die *μακραὶ* und ohne die weiterhin zu besprechenden Zeichen für die Pausen und ohne die rhythmischen Ictuszeichen (die *στιγμαὶ* vgl. S. 94) geschrieben sei, das nenne man für den Gesang *ᾠδαὶ κεχυμέναι* (d. i. *τὰ κατὰ χρόνον μὴ σύμμετρα καὶ χυδὴν κατὰ τοῦτο μελῳδούμενα* ib. §. 95), für blosse Instrumentalmusik nenne man es *διαψηλαφήματα*. Nach dem Berichte des Anonymus werden also jene Zeichen in allen Liedern und Instrumentalcompositionen, welche wirklich Tact haben, zu den Noten hinzugefügt. Und zwar werden sie, wie aus den von ihm gegebenen Beispielen erhellt, über das jedesmalige Notenzeichen gesetzt: z. B. über die Note ⊢ (unser d):



Als *χρόνος πρῶτος* (Achtel) erhält die Note kein Zeichen ihres Zeitwerthes, sie bleibt unbezeichnet. Als *δίσημος* (Viertel) erhält sie das gewöhnliche Längezeichen, die *γραμμὴ εὐθεῖα*. Für den *τρίσημος* (punktirtes Viertel) fügt man an der oberen Seite Einen Strich, für den *τετράσημος* (halbe Note) zwei Striche, für den *πεντάσημος* (gebundenes punktirtes und unpunktirtes Viertel) drei Striche hinzu. Die drei mit oberen Strichen versehenen *γραμμαὶ εὐθεῖαι* haben die Metriker nicht aufgenommen, wohl aber die einfache *γραμμὴ εὐθεῖα* als Zeichen der Zweizeitigkeit, und nach deren Analogie zur Bezeichnung des *χρόνος μονόσημος* oder *πρῶτος*, der in der Musik keines Zeichens bedurfte, die *γραμμὴ συνεστραμμένη* ᴗ hinzuerfunden.

Hatten die *ἀσύνθετοι* an dem *πεντάσημος* ihre Grenze? So weit nur gehen die vom Anonymus überlieferten Zeichen. Aber dies ist selbstverständlich kein Zeugnis, dass man z. B. niemals einen Chronos von 6 oder 8 Zeiten durch einen einzigen Ton des Gesanges oder der Aulesis ausgefüllt habe. An Zeichen dafür fehlte es den Alten nicht. Sie gebrauchen nämlich, wie wir aus demselben Anonymus wissen, das *ὑφὲν* ‿, um die Bindung zweier Noten zu bezeichnen. Dieses Zeichen wendet in merkwürdiger Uebereinstimmung mit dem

Alterthume auch die neuere Notirung zur Bindung der Noten an, sie mögen auf derselben Tonstufe stehen oder nicht, und wir müssen z. B. zu dieser Bezeichnung schon dann unsere Zuflucht nehmen, wenn wir den *χρόνος πεντάσημος* der Alten ausdrücken wollen | ♩. ♩ |. In der gewöhnlichen Sprache der Musiker bezeichnete man das längere Aushalten desselben Tones (dies ist eben ein längerer *χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετος*) durch den einfacheren Terminus *τονή*, Euclid. harm. p. 23: *τονὴ δὲ ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς*. Damit hängt der bei Aristides p. 98 im Abschnitte vom Ethos gebrauchte Ausdruck *χρόνοι παρεκτεταμένοι* (über das gewöhnliche Maass hinaus gedehnte Zeiten) zusammen. — Man könnte versucht sein, in dem *πεντάσημος*, mit welchem der Anonym. abschliesst, eine gewissermassen natürliche Grenze der *τονή* zu finden, indem der *τρίσημος*, *τετράσημος* und *πεντάσημος* die drei kleinsten Tacte der drei Tactarten seien, und soweit gehe auch die *τονή*. Diese Analogie ist aber nur scheinbar. Denn wir können zwar nachweisen, dass ein *πούς τρίσημος* und *τετράσημος* durch eine einzige Länge ausgedrückt ist, aber die *μακρὰ πεντάσημος* ist schwerlich jemals in der Metrik (und auch in dieser muss die *μακρὰ πεντάσημος* dem Anonymus zufolge eine Stelle haben) zum Ausdrucke eines fünfzeitigen päonischen Tactes gebraucht worden. Indess kann man für die Annahme längerer *μακραὶ* nicht das Aristophaneische

εἱειειειειειλίσσετε und *εἱειειειλίσσουσα*

Ran. 1314 und 1348, welches von dem schol. und von Suid. s. v. *εἱει* als *ἐπίτασις* bezeichnet wird, geltend machen. Diese Bildung nämlich, mit welcher das Euripideische *εἱειλισσόμενος* Electr. 437 verspottet werden soll, scheint nicht sowohl ein langer Aushalt derselben Silbe auf derselben Tonhöhe, als vielmehr eine Art von Coloratur zu sein.

Der Anonymus spricht sich so aus, als ob man sich stets in der Notirung der Vocal- und Instrumentalcompositionen der von ihm angegebenen *τονή*-Zeichen bedient hätte. Dies wird aber durch die erhaltenen Reste antiker Vocal-Musiker nicht bestätigt. Vielmehr ist hier ausser den Noten das Zeichen Λ angewandt, dasselbe was sonst zur Bezeichnung der Pause (*λεῖμμα*) gebraucht wird, an diesen Stellen aber unmöglich die Bedeutung eines Pausenzeichens haben kann. Bellermann hat darin eine andere Methode zur Bezeichnung der *τονή* erkannt; es bedeutet das *λεῖμμα* hier nicht das Fehlen eines *φθόγγος*, sondern das Fehlen eines von dem vorausgehenden verschiedenen Tones. Für die Vocal-Musik ist diese Methode der

rhythmischen Notirung insofern einfacher, weil dadurch über den Texteswortten die Zeichen weniger gehäuft werden.

Wir gehen wieder auf den Bericht des Aristoxenus zurück. Wie er auch sonst für seine rhythmischen Kategorieen Parallelen aus der Harmonik liebt, so zieht er auch, nachdem er die Definition der *χρόνοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* gegeben, zunächst die Analogie der *διαστήματα ἀσύνθετα* und *σύνθετα* herbei. Wie z. B. ein *χρόνος τετράσημος* durch die Rhythmopöie bald als *ἀσύνθετος* 𝅗𝅥, bald als ein aus mehreren einzelnen Tönen bestehender *σύνθετος* dargestellt wird, so ist das Halbtonintervall (z. B. e f) im chromatischen und diatonischen Tongeschlechte ein *ἀσύνθετον*, denn es liegt auf der chromatischen und diatonischen Scala zwischen e f kein Ton, der es zertheilt; im enharmonischen Tongeschlechte dagegen ist es ein *σύνθετον*, denn hier liegt zwischen e und f ein dies Intervall zertheilender Viertelton. In derselben Weise ist das Ganzton-Intervall z. B. f g auf der diatonischen Scala ein *ἀσύνθετον*, denn die Diatonik gebraucht zwischen beiden keinen dies Intervall zertheilenden Ton fis, auf der chromatischen Scala dagegen ist es ein *ἀσύνθετον*, weil hier zwischen f und g der Ton fis liegt. Es kommt auch vor, dass auf ein und derselben Scala z. B. der chromatischen ein und dasselbe Intervall (nämlich der Ganzton) an der einen Stelle ein *ἀσύνθετον*, an der anderen ein *σύνθετον* ist („*οὐ μέντοι ἐν τῷ αὐτῷ τόπῳ τοῦ συστήματος*"). Dies ist der Fall auf den Scalen, welche Ptolemäus in der Terminologie der practischen Musiker als „*τροπικὰ ἢ τρόπους τοῦ Ὑποδωρίου* bezeichnet (es sind „*μίγματα τοῦ τονιαίου καὶ τοῦ χρώματος συντόνου*", gemischte chromatische Scalen):

a h c d e f fis a.

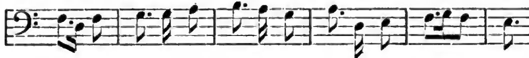
Hier ist der erste und zweite Ganzton (a h, c d) ein *ἀσύνθετον διάστημα*, der Ganzton e fis dagegen ein *σύνθετον*, denn es liegt der Halbton f dazwischen. Ferner die kleine Terz fis a ist ein *διάστημα ἀσύνθετον*, dagegen die kleinen Terzen a c, h d und d f sind *διαστήματα σύνθετα*, denn es liegt der Ton h, c, e dazwischen. — Diese Parallele zwischen einfachen und zusammengesetzten Zeit- und Intervallgrössen ist gerade nicht sehr zutreffend (— lehrreich ohnehin nicht —), Aristoxenus fühlt das selbst, denn er fügt noch hinzu: die hier verglichenen Kategorieen unterscheiden sich darin, dass es bei den Zeiten die Rhythmopöie ist, die sie bald zu einfachen, bald zu zusammengesetzten macht, bei dem Systeme aber die Verschiedenheit des Systemes oder der

Scalenanordnung. Von Wichtigkeit aber sind die weiteren Kategorieen, die Aristoxenus, nachdem er bisher nur im Allgemeinen die einfachen und zusammengesetzten unterschieden, mit folgenden Worten statuirt:

1. Schlechthin unzusammengesetzt (*ἁπλῶς ἀσύνθετος*) heisse eine Zeitgrösse, welche von keinem der drei Rhythmizomena in kleinere Zeittheile zerlegt wird, auf die also weder mehrere Silben, noch mehrere Töne, noch mehrere Semeia der Orchestik kommen, sondern gleichzeitig nur Eine Silbe, nur Ein orchestisches Semeion.
2. Schlechthin zusammengesetzt (*ἁπλῶς σύνθετος*) heisse eine Zeitgrösse, welche zugleich von allen drei Rhythmizomena in kleinere Zeittheile zerlegt wird.
3. Zugleich unzusammengesetzt und zusammengesetzt oder gemischt (*πῄ σύνθετος καί πῃ ἀσύνθετος* oder *μικτὸς*) heisse die Zeitgrösse, welche von Einem Rhythmizomenon in kleinere Zeittheile zerlegt wird, von dem anderen nicht, nämlich:
   a) entweder von nur Einem Tone, dagegen von mehreren Silben. Dies kann nicht heissen, dass mehrere Silben in ein und derselben Tonhöhe gesungen werden, denn dann wäre sowohl der Lexis wie der Melodie nach der Chronos ein *σύνθετος*, (also ein *ἁπλῶς σύνθετος*) und es fände das Statt, was Euclid. harm. p. 22 *πεττεία* nennt: „*π. δὲ ἡ ἐφ' ἑνὸς τόνου πολλάκις γινομένη πλῆξις*. Es kann dies vielmehr nur folgendermassen verstanden werden: zu mehreren Silben des Gesanges oder auch (bei der sog. *παρακαταλογή* des melodramatischen Vortrages) ertönt gleichzeitig ein einziger Ton der Instrumental-Begleitung.
   b) oder von nur Einer Silbe, aber mehreren Tönen. Dies ist der umgekehrte Fall: auf eine einzige Silbe des Gesanges kommen mehrere Töne der Instrumentalbegleitung. Wir müssen hierher aber auch noch den Fall rechnen, dass auf einer einzigen Silbe mehrere Töne gesungen werden; denn auch diese Form des Singens, die bei uns nicht selten ist, muss auch bei den Alten häufig gewesen sein, wie folgende Stelle aus dem Hymnus auf Helios beweist (Bellermann Hymnen S. 74.)

MI Z I M I ΦC PMP C CC C C C C P C
λευ - κῶν ὑπὸ σύρμασι μόσ - χων γάνυ-ται δέτέ οἱ νόος

ΡΦ Ρ Μ Μ Ι Ζ Ι Μ Ι Φ C ΡΜΡ C
εὐ-με - νῆς, πο-λυ - εἱ-μονα κόσμον ἑ - λίσ - σων.



Hier bilden die Silben *λευ* (im Auftacte), *μοσχ* (Tact 3), *εὐ* (Tact 7), *λισσ* (Tact 11) je einen *χρόνος μικτός*.

Χρόνοι κατὰ τὸ ποσὸν γνώριμοι und *ἄγνωστοι, χρόνοι κενοί.*

Das Rhythmizomenon ist eine die Zeit ausfüllende Bewegung, denn auch Ton und Sprach-Laute sind Bewegung. Wir unterscheiden nun aber in dieser Bewegung zweierlei, den Wechsel der Bewegung und die Stätigkeit oder Gleichheit der Bewegung. Darüber redet Aristoxenus in dem fragm. Psellus §. 6. Einen Wechsel der Bewegung bemerken wir vom Uebergange von einem Tone zum anderen, von einer Silbe zur anderen, von einem orchestischen Schema zum anderen. So lange aber ein und derselbe Ton continuirlich erklingt, oder ein und dieselbe Silbe oder ein und dasselbe orchestische Schema festgehalten wird, ist Stätigkeit oder Gleichheit der Bewegung vorhanden. Diese Stätigkeit der Bewegung bezeichnet Aristoxenus als *ἠρεμία*, den Wechsel der Bewegung als *κίνησις* schlechthin. *Τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή, οὐδενὸς γὰρ τούτων ἔστιν αἰσθέσθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμεῖν· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἡ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον καὶ ἡ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν.* In jedem Rhythmizomenon wechselt nun die *ἠρεμία* und die *μετάβασις* oder die *κίνησις* fortwährend mit einander ab, (*τῶν ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ*) und so haben wir zwei Arten von *χρόνοι* zu unterscheiden, den von der *ἠρεμία* und den von der *μετάβασις* eingenommenen *χρόνος*. Die *χρόνοι* der ersten Art (*οἱ ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι*) sind *γνώριμοι*, sind von unseren Sinnen als Zeitgrössen wahrnehmbar, die *χρόνοι* der zweiten Art (*οἱ ὑπὸ τῶν κινήσεων* d. i. *μεταβάσεων*) sind *ἄγνωστοι:* sie haben zwar immer irgend eine bestimmte Dauer, aber diese ist so klein, dass unsere Sinne sie nicht wahrnehmen, sondern in ihnen nur die Grenzen der von den *ἠρεμίαι* ausgefüllten Zeiten erblicken.

Man kann daher sagen: ein *σύστημα ῥυθμικὸν* d. i. eine rhythmische Composition (oder der Ausdruck des Rhythmus

im Rhythmizomenon) besteht aus *χρόνοι γνώριμοι* und *χρόνοι ἄγνωστοι*, aber diese beiden Arten von *χρόνοι* stehen nicht als die das rhythmische System bildenden Theile coordinirt neben einander, sondern die Theile des Systemes sind eben nur die von den *ἠρεμίαι* ausgefüllten *χρόνοι γνώριμοι*, die *χρόνοι ἄγνωστοι*, in denen die *μεταβάσεις* von einer *ἠρεμία* zur anderen vor sich geht, sind die Grenzen jener Theile.
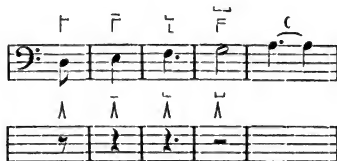
Soweit dies Aristoxenische Fragment. Statuiren wir also immerhin, dass die zwischen zwei auf einander folgenden Tönen oder überhaupt zwischen zwei auf einander folgenden *μέρη* des Rhythmizomenons liegende Zeit für unsere Wahrnehmung unendlich klein und nur die blosse Grenze der *μέρη* sei. Aber es kommt auch vor, dass die zwischen zwei *μέρη* des Rhythmizomenons liegende Zeit kein *χρόνος ἄγνωστος*, sondern ein *γνώριμος* ist und gleich der von den Tönen und Silben eingenommenen Zeit eine bestimmte nach der Maasseinheit des *χρόνος πρῶτος* zu messende Grösse hat und somit als ein den oben genannten *ἠρεμίαι* coordinirtes *μέρος* des *σύστημα ῥυθμικὸν* ist. Dies ist die rhythmische Pause. Es ist lediglich Zufall, dass in den Fragmenten der Aristoxenischen Rhythmik von ihr nicht die Rede ist. Der rhythmische Terminus dafür war ein doppelter. Die einen sagten „*χρόνος κενός*“ (*χρόνου τοῦ καλουμένου ὑπ' ἐνίων κενοῦ*), die anderen sagten „*ἀνάπαυσις*“.

Die Uebersetzung von *χρόνος κενὸς* ist „inane tempus“ Quint. instit. 9, 4, 51, die von *ἀνάπαυσις* ist „silentium“ Augustin de mus. 4, 2, 13 u. s. f. Die Definition der Pause gibt Aristides pag. 40: *κενὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ.*

An derselben Stelle, in welcher der Anonym. de mus. die *χρόνοι ἀσύνθετοι* vom *δίσημος* bis zum *πεντάσημος* aufzählt, gibt er auch ein Verzeichnis der in den *ᾠδαὶ* und in den Instrumentalcompositionen gebräuchlichen Zeichen der *χρόνοι κενοὶ* vom *κενὸς βραχὺς*, welcher den Umfang eines *χρόνος πρῶτος* hat, bis zum *κενὸς μακρὸς τετράσημος*:

κενὸς βραχὺς	Λ
κενὸς μακρὸς	Λ̄
κενὸς μακρὸς τρίσημος	Λ with ⊔ mark
κενὸς μακρὸς τετράσημος	Λ with ⊔ mark

Der Zusammenhang dieser Pausenzeichen mit den Notenzeichen des entsprechenden rhythmischen Werthes ergibt sich leicht.



Das Zeichen der Achtel-Pause oder des χρόνος κενὸς πρῶτος (κενὸς βραχὺς wie der Anonymus sagt) ist der Buchstabe Λ, eine Abkürzung von λεῖμμα. Vgl. Aristid. p. 61, 10: λεῖμμα δὲ ἐν ῥυθμῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος. Zur Bezeichnung der pausirenden Viertelnote, der pausirenden punctirten Viertelnote und der pausirenden halben Note wird über das Λ dasselbe Zeichen des δίσημος, τρίσημος und τετράσημος wie über die gleich grossen Noten gesetzt. Ein dem χρόνος ἀσύνθετος πεντάσημος entsprechender χρόνος κενὸς findet sich in dem Verzeichnisse des Anonymus nicht. Daraus folgt aber nicht, dass eine solche Pause nicht vorgekommen sei.

Aristides unterscheidet pag. 97 κενοὶ βραχεῖς und κενοὶ ἐπιμήκεις. Das erstere ist derselbe Ausdruck wie „κενὸς βραχὺς Λ“ bei dem Anonymus. Unter den ἐπιμήκεις haben wir die längeren Pausen zu verstehn. An einer anderen Stelle p. 40, 41 unterscheidet Aristides das λεῖμμα als χρόνος κενὸς ἐλάχιστος und die πρόςθεσις als χρόνος κενὸς μακρὸς ἐλαχίστου διπλασίων. Der Name πρόςθεσις bezieht sich auf das dem λεῖμμα hinzugesetzte Zeichen zur Bezeichnung der längeren Dauer. Unrichtig beschränkt Aristides diesen Namen πρόςθεσις bloss auf die Pause Λ̄; er hätte auch noch von einer πρόςθεσις ἐλαχίστου τριπλασίων (Λ̄) und ἐλαχίστου τετραπλασίων (Λ̄) reden müssen. Die vollständige Terminologie wird hiernach folgende sein:

λεῖμμα	Λ	κενὸς βραχὺς, κενὸς ἐλάχιστος	
πρόςθεσις	Λ̄	κενὸς μακρὸς, ἐλαχίστου διπλασίων	ἐπιμήκεις.
	Λ̄	κενὸς μακρὸς τρίσημος	
	Λ̄	κενὸς μακρὸς τετράσημος	

Wie häufig die Anwendung der Pausen in der Musik der Griechen war, zeigen die Instrumental-Beispiele des Anonymus §. 99. 100. 98. In $\frac{3}{4}$-Tacten ist bald das zweite, bald das vierte Achtel, in $\frac{5}{8}$-Tacten das zweite Achtel, in $\frac{3}{8}$-Tacten bald das zweite, bald gar *das erste Achtel*, bald die beiden letzten Achtel durch eine Pause ausgedrückt. In der Vocalmusik oder der melischen Poesie mochte sie wohl minder

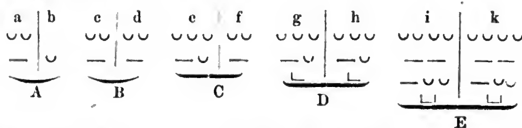
häufig sein, doch war sie hier keineswegs auf den Auslaut des Verses beschränkt, wie wir aus mehreren Zeugnissen nachweisen können. Doch ist hier ihr Eintreten durch ein vorhergehendes Wortende bedingt; aus dem Inlaute des Wortes ist sie ausgeschlossen.

Aristides χρόνοι ἁπλοῖ und πολλαπλοῖ.

Unmittelbar vorher, ehe Aristides von den *χρόνοι* auf die *πόδες* übergeht, pag. 34 sagt er: *ἔτι τῶν χρόνων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πολλαπλοῖ οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται. Ποὺς μὲν οὖν ἐστι κτλ.* In seinem Originale wird wohl der Anschluss dieser beiden Kategorieen an den Begriff des *πούς* durch nähere Definitionen gehörig erläutert gewesen sein. Dass die Ausdrücke *ἁπλοῖ* und *πολλαπλοῖ* Aristoxenische Termini technici sind, bezweiflen wir. Dennoch muss ihre Bedeutung ermittelt werden.

Wenn man von einem *χρόνος* spricht, so denkt man sich dabei entweder 1) eine Zeitgrösse, welche den Umfang eines bestimmten rhythmischen Abschnittes z. B. eines schweren Tacttheiles oder eines leichten Tacttheiles oder eines ganzen Tactes darstellt, ohne dass es zunächst darauf ankommt, wie eine solche Zeitgrösse durch *μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου* ausgefüllt ist. Oder 2) man denkt dabei an die Zeitgrösse irgend eines bestimmten *μέρος τοῦ ῥυθμιζομένου*, eine einzelne Silbe, einen einzelnen Ton, ohne dabei zunächst im Auge zu haben, ob diese Silbe oder dieser Ton die Function eines Tacttheiles oder ganzen Tactes habe oder nicht.

Wir wissen nun, dass der *χρόνος* in dem unter 1) angegebenen Sinne, wenn er den Umfang eines ganzen Tactes oder Tacttheiles bezeichnet, *χρόνος ποδικὸς* genannt wird. Mit diesem Terminus technicus ist nach Aristides ein zweiter, nämlich *χρόνος πολλαπλοῦς* identisch. Diese Bedeutung von *πολλαπλοῦς* motivirt sich hinlänglich, wenn wir z. B. Folgendes ins Auge fassen:



Jeder mit a, b, c, d, e... bezeichnete Tacttheil und jeder mit A, B, C, D, E bezeichnete ganze Tact ist ein *χρόνος ποδικός*. Es kann ein solcher (den einzeitigen Tacttheil b aus-

genommen) mit Recht *πολλαπλοῦς* genannt werden, da er eine vielfache Form hat.

Da bleibt denn 2) für den *χρόνος ἁπλοῦς*, welchen Aristides dem *ποδικὸς* oder *ἁπλοῦς* entgegensetzt, keine andere Bedeutung als diejenige, welche wir oben unter 2 für den *χρόνος* statuirten, nämlich die Zeitgrösse des einzelnen *μέρος τοῦ ῥυθμιζομένου* ohne Rücksicht auf seine eigentlich rhythmische Function. Also jede einzelne Silbe in den vorstehenden Tacten A, B, C u. s. w. ist, als *μέρος τοῦ ῥυθμιζομένου* betrachtet, ein *χρόνος ἁπλοῦς*.

Es ist klar, dass viele *χρόνοι* zugleich *ἁπλοῖ* und *πολλαπλοῖ* sein können. *Πολλαπλοῖ* oder *ποδικοὶ* sind z. B. die Silben — und ⏑⏑ als Tacttheile des *πούς τετράσημος* und *ὀκτάσημος*; sie sind *ἁπλοῖ*, wenn man sie als *μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου* ohne Rücksicht auf ihre rhythmische Function fasst.

Die hier gegebene Deutung der Aristideischen *ἁπλοῖ* und *πολλαπλοῖ* ist sehr einfach, aber sie ist mir erst nach vieler Mühe gelungen. Früher glaubte auch ich, es müsse umgestellt werden *οἱ μὲν ἁπλοῖ οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται, οἱ δὲ πολλαπλοῖ* (Rossbach Rhythmengeschlechter i. Rhythmopöie J. f. Ph. Bd. 71 S. 214, Fragm. S. 240). Als weitere unrichtige Ansichten führen wir an 1) Feussner zu Arist. S. 48: „Wenn ein $\frac{4}{4}$-Tact aus 2 halben Noten besteht, so sind dies 2 *ἁπλοῖ*, wenn er aus $\frac{16}{16}$ besteht, so sind dies zwei *πολλαπλοῖ*“ (es sind in beiden Fällen *ποδικοί*, also *πολλαπλοῖ*) 2) G. Hermann John N. J. Bd. 19, 4 S. 573: „Wenn ein Fuss aus gleichen Silben besteht wie Spondeus, Proceleusmaticus, so ist er ein *ἁπλοῦς*; wenn er aus ungleichen Silben besteht wie Dactylus, Jambus, so ist er ein *πολλαπλοῦς* (in beiden Fällen ist er ein *χρόνος ποδικός*, also ein *πολλαπλοῦς*) 3) Bartels ad Aristox. p. 38: der *ἁπλοῦς* ist Eine rhythmische Zeit, der *πολλαπλοῦς* aus mehr als Einer zusammengesetzt 4) Cäsar S. 102: *ἁπλοῖ* sind diejenigen, welche der rhythmischen Theilung des Fusses in Arsis und Thesis entsprechen; *πολλαπλοῖ* diejenigen, innerhalb deren wieder eine solche Theilung statt findet (verstehe ich nicht).

Zwölftes Capitel.

Irrationale Zeiten.

Der *χρόνος πρῶτος*, *δίσημος*, *τρίσημος*, *τετράσημος* und überhaupt ein jeder *χρόνος*, welcher sich als Multiplum des *χρόνος πρῶτος* in einer ganzen Zahl ausdrücken lässt, heisst *χρ. ῥητός*, rationale Zeit, einerlei ob der *χρόνος* ein *ἀσύνθετος* oder *σύνθετος* ist. Sie werden von Aristoxenus den *διαστήματα ῥητά* oder den rationalen Intervallen der Harmonik parallel gestellt d. h. denjenigen Intervallen, deren Grösse sich als Multiplum der enharmonischen Diesis in einer ganzen Zahl ausdrücken lässt. Die enharmonische Diesis ist ein der modernen Musik fremder Ton in der Mitte des Halbtones z. B. ein Ton zwischen e und f, zwischen h und c. Der Halbton ef und hc enthält also 2 solcher Diesen, der Ganzton 4, die Quarte deren 10 u. s. w.; — alle diese Intervalle sind ebenso wie die enharmonische Diesis selber rational.

der *χρόνος πρῶτος* als kleinste rationale Zeitgrösse entspricht der *δίεσις* als kleinstem rationalen Intervalle,
der *χρόνος δίσημος* entspricht dem *ἡμιτόνιον* oder Halbtone,
der *χρόνος τρίσημος* entspricht dem Intervalle von 3 *διέσεις*,
der *χρόνος τετράσημος* entspricht dem *τόνος* oder Ganztone von 4 *διέσεις*
u. s. f. u. s. f.

Auf diese Analogie bezog sich Aristides pag. 33, wenn er sagte: *μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος, καὶ γὰρ ἀναλογεῖ τῷ πλήθει τῶν τοῦ τόνου διέσεων καὶ πρὸς τὴν διαστηματικὴν φωνὴν εὐφυῶς ἔχει.*

Es gibt nun aber in der Praxis der antiken Rhythmopöie auch *χρόνοι ἄλογοι*, irrationale Zeiten, deren Grösse sich nicht in ganzen Zahlen, sondern nach Bruchtheilen des *χρόνος πρῶτος* ausdrücken lässt. Sie entsprechen den *μεγέθη ἄλογα* der Harmonik, die sich nur nach Bruchtheilen der *δίεσις* bestimmen lassen.

Hören wir nun die Worte des Aristoxenus, wie man das *ῥητὸν* und *ἄλογον* in den Rhythmen aufzufassen habe pag. 294 Er sagt:

„Wie in den *στοιχεῖα διαστηματικά* (einer Abtheilung von Aristoxenus *στοιχεῖα ἁρμονικά*) das *κατὰ μέλος ῥητὸν* und das *κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητὸν* gefasst worden ist, so muss auch das *ῥητὸν* und *ἄλογον* in der Rhythmik gefasst werden. Auch hier gibt es nämlich ein *κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν ῥητὸν* und ein *κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητὸν μέγεθος*."

„Das *κατὰ μέλος ῥητὸν* entspricht dem *κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν ῥητόν*."

Die *κατὰ μέλος ῥητὰ* haben die Eigenschaft, dass sie erstens *μελῳδούμενα* sind d. h. wirklich in der Praxis vorkommende Intervalle, und dass sie zweitens *γνώριμα κατὰ μέγεθος* sind.

Ebenso haben die *κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν ῥητὰ χρόνων μεγέθη* die Eigenschaft, dass sie erstens in der Rhythmopöie, also in der Praxis vorkommen (*πρῶτον μὲν δεῖ τῶν πιπτόντων εἰς τὴν ῥυθμοποιίαν εἶναι*) und zweitens, dass ein solches *χρόνου μέγεθος* ein *μέρος ῥητὸν* des Tactes ist, in welchem es vorkommt.

Es gibt aber in der Harmonik auch ein *κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητόν*. Dieses ist nicht *μελῳδούμενον*, sondern *ἀμελῴδητον*, existirt also nicht als ein in der Praxis vorkommendes Intervall, sondern ist bloss eine imaginäre Grösse. Ein solches *ἀμελῴδητον μέγεθος* ist, wie Aristoxenus weiterhin sagt, das *δωδεκατημόριον τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται*. Das *δωδεκατημόριον τόνου* ist das Zwölftel des Ganztones, oder was dasselbe ist, das Drittel der *δίεσις* (denn der Ganzton hat 4 *διέσεις*). Mit dem anderen hier nicht ausdrücklich namhaft gemachten *ἀμελῴδητον μέγεθος* ist das Achtel des Ganztones, oder was dasselbe ist, die Hälfte der *δίεσις* gemeint.

In der Praxis kommen, wie gesagt, diese Drittel- und halbe *δίεσις* nicht vor, es sind nur imaginäre Intervalle, aber Aristoxenus statuirt sie, um die Grösse der wirklich in der Praxis vorkommenden *διαστήματα ἄλογα* zu bestimmen. Dies sind Intervalle, welche sich nicht in ganzen Zahlen als Multipla der *δίεσις* ausdrücken lassen können, sondern eben nur mit Hülfe der genannten Bruchtheile der *δίεσις*, z. B. das Intervall von $1\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$, $1\frac{1}{2}$ u. a. Wo diese Intervalle vorkommen, ist in der griechischen Harmonik gezeigt worden, und es braucht darauf an dieser Stelle nicht weiter eingegangen zu werden. Nur dies ist noch hinzuzufügen, dass sie in einer aus den „*διαστηματικὰ στοιχεῖα*" des Aristoxenus stammenden Stelle bei Pseudo-Euklid. definirt werden als die Summen oder Differenzen eines rationalen Intervalles und eines jener kleinen *ἀμελῴδητα μεγέθη* von $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{2}$ *δίεσις*.

Hiernach sind also die oben genannten wirklich vorkommenden irrationalen Intervalle $1\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$, $1\frac{1}{2}$ zu fassen als

1 *δίεσις* + $\frac{1}{3}$ *δίεσις* (= $1\frac{1}{3}$ *δ.*)
3 *διέσεις* — $\frac{1}{3}$ *δίεσις* (= $2\frac{2}{3}$ *δ.*)
1 *δίεσις* + $\frac{1}{2}$ *δίεσις* (= $1\frac{1}{2}$ *δ.*)

Dem ἀμελῴδητον κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητὸν μέγεθος der Harmonik entspricht nun nach Aristoxenus das κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον ῥητὸν der Rhythmik. Wie jenes kein μελῳδούμενον, sondern ein ἀμελῴδητον ist, so muss auch dieses ein in der Praxis nicht vorkommendes bloss imaginäres kleines Zeittheilchen sein, — es kann nicht in die Klasse der „πιπτόντων εἰς ῥυθμοποιίαν“ gehören. Aristoxenus sagt: τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται — also wie die Drittel-Diesis und die halbe Diesis.

Steht die δίεσις als kleinstes rationales Intervall dem χρόνος πρῶτος als der kleinsten rationalen Zeitgrösse parallel, so entspricht dem δωδεκατημόριον τοῦ τόνου oder der Drittel-δίεσις das Drittel des χρόνος πρῶτος, und ebenso dem anderen nicht ausdrücklich von Aristoxenus genannten ἀμελῴδητον μέγεθος die Hälfte des χρόνος πρῶτος.

$\frac{1}{3}$ δίεσις (δωδεκατημόριον τόνου) . . $\frac{1}{3}$ χρόνος πρῶτος
$\frac{1}{2}$ δίεσις . . . . $\frac{1}{2}$ χρόνος πρῶτος.

Die χρόνοι πρῶτοι sind Achtel-Noten, die den δωδεκατημόρια τόνου entsprechenden Drittel-χρόνοι-πρῶτοι sind demnach Sechszehntel-Triolen, von denen je drei auf einen χρόνος πρῶτος gehen, und ferner sind die halben-χρόνοι-πρῶτοι Sechszehntel, von denen je zwei auf den χρόνος πρῶτος gehen:


χρόνοι πρῶτοι = Achtel.


Drittel-χρόνοι-πρῶτοι = Sechszehntel-Triolen, entsprechend den δωδεκατημόρια τοῦ τόνου oder den Drittel-Diesen.

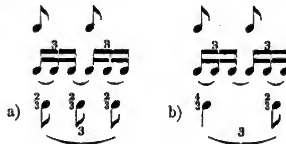

halbe-χρόνοι-πρῶτοι = Sechszehntel.

Nun wissen wir, dass diese kleinen Sechszehntel und Sechszehntel-Triolen gleich den ihnen entsprechenden ἀμελῴδητα μεγέθη der Harmonik in der Praxis nicht vorkommen, sondern bloss imaginäre Zeitgrössen sind. Da sie aber ebenso wie jene ἀμελῴδητα der Harmonik gefasst werden sollen, so haben sie dieselbe Bedeutung wie diese, d. h. sie dienen zur Grössenbestimmung der wirklich in der Rhythmopöie vorkommenden χρόνοι ἄλογοι. Wie nämlich das in der Melopöie vorkommende irrationale Intervall (μελῳδούμενον) nach dem Obigen gefasst wird als die Summe oder die Differenz eines rationalen Intervalles und der imaginären Drittel-Diesis oder halben-Diesis, so ist auch der in der Rhythmopöie vorkommende χρόνος ἄλογος zu fassen als die Summe oder Differenz eines χρόνος ῥητὸς und einer jener imaginären Zeitgrössen von $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{2}$ χρόνος πρῶτος. Solche χρόνοι ἄλογοι würden folgende sein:

$1 - \frac{1}{3} = \frac{2}{3}$ χρ. πρ.	$[1 - \frac{1}{2} = \frac{1}{2}]$
$1 + \frac{1}{3} = \frac{4}{3} = 1\frac{1}{3}$	$\left.\begin{array}{l}1 + \frac{1}{2}\\ 2 - \frac{1}{2}\end{array}\right\} = 1\frac{1}{2}$
$2 - \frac{1}{3} = \frac{5}{3} = 1\frac{2}{3}$	
$2 + \frac{1}{3} = \frac{7}{3} = 2\frac{1}{3}$	$\left.\begin{array}{l}2 + \frac{1}{2}\\ 3 - \frac{1}{2}\end{array}\right\} = 2\frac{1}{2}$
$3 - \frac{1}{3} = \frac{8}{3} = 2\frac{2}{3}$	
$3 + \frac{1}{3} = \frac{10}{3} = 3\frac{1}{3}$	$\left.\begin{array}{l}3 + \frac{1}{2}\\ 4 - \frac{1}{2}\end{array}\right\} = 3\frac{1}{2}$
$4 - \frac{1}{3} = \frac{11}{3} = 3\frac{2}{3}$	
u. s. w.	u. s. w.

Von diesen irrationalen Zeiten ist die eingeklammerte $[1 - \frac{1}{2} = \frac{1}{2}]$ nach Aristoxenus nicht möglich, denn sie ist identisch mit dem halben *χρόνος πρῶτος*, welcher nach dem Obigen nur eine imaginäre Zeitgrösse ist. Die übrigen dagegen sind in der Praxis der Rhythmopöie möglich, aber welche von ihnen im einzelnen wirklich angewandt werden und welche nicht, das ist uns zunächst unbekannt, aber es ist dies auch bis auf weiteres gleichgültig, da es uns darauf ankommt, das allgemeine Princip der antiken *χρόνοι ἄλογοι* zu erkennen.

Was nämlich zunächst die den *δωδεκατημόρια* entsprechenden Sechszehntel-Triolennoten anbetrifft, so ist noch einmal daran zu erinnern, dass eine einzelne dieser Noten als selbstständiger Ton in der antiken Rhythmopöie nicht vorkommen kann. Dagegen kommen Zeitgrössen vor, welche die Summen oder Differenzen einer rationalen Zeit und einer einzelnen Sechszehnteltriolen-Note sind. Wir nehmen zunächst einen *χρόνος δίσημος*:
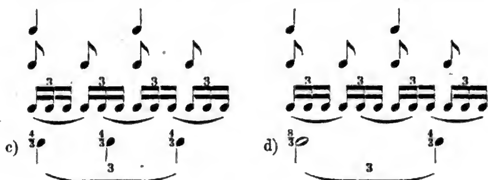


Die Form a würde die kleinst-möglichen irrationalen Zeiten der Rhythmopöie enthalten: drei Noten, welche zusammen so gross sind, wie der *δίσημος* oder wie 2 *χρόνοι πρῶτοι*, indem jede von ihnen um $\frac{1}{3}$ kleiner ist als der *χρόνος πρῶτος* (die Differenz des *χρ. πρ.* und des Drittel-*χρ. πρ.*). Diese 3 Noten sind eine unserer modernen Musik geläufige Form, sie sind nämlich unsere Achtel-Triole, d. h. drei gleiche Noten sind so gross wie zwei Achtel und werden als solche (als Triole) durch ein daneben gesetztes 3 bezeichnet.

Die Form b zeigt zwei Noten, von denen die zweite mit denen unter a aufgeführten gleich steht, die erstere aber doppelt so gross, d. h. eine Bindung zweier einzelner Achtel-

Triolen-Noten zu einem einzigen Tone ist. Sie würde nach antiker Auffassung die Summe des *χρόνος πρῶτος* und des Drittel-*χρόνος πρῶτος* sein.

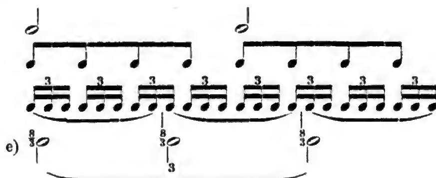
Statuiren wir nun weiter einen *χρόνος τετράσημος*:



Die Form c enthält drei gleiche Noten, welche zusammen so gross sind wie ein *χρόνος τετράσημος*, d. h. 4 Achtel oder 2 Viertel: jede von ihnen ist die Summe eines *χρόνος πρῶτος* und eines imaginären Drittel-*χρόνος πρῶτος*. Sie sind ebenfalls bei uns eine vulgäre Form, nämlich die sog. Viertel-Triole, d. i. drei Viertel durch ein hinzugesetztes 3 als gleich gross wie 2 Viertel bezeichnet.

Die Form d verhält sich zur Form c, wie die Form b zu a: die beiden ersten Viertel-Triolen-Noten sind zu einem Tone gebunden.
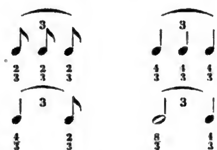
Wir können nun auch noch weiter zum *χρόνος ὀκτάσημος* gehen:



Hier haben wir eine Triole aus halben Noten, die zusammen die Grösse von zwei wirklichen halben Noten oder von 2 *τετράσημοι* haben. Jede derselben würde nach antiker Auffassung die Differenz des *χρόνος τρίσημος* und des Drittel-*χρόνος πρῶτος* sein ($= 2\frac{2}{3}$ *χρ. πρ.*). Bindet man die beiden ersten dieser halben Triolen-Noten zu einem einzigen Tone, so kann man die so entstehende Form folgendermassen ausdrücken.



Dass alle hier vorstehenden Triolenformen auch in der alten Rhythmopöie angewandt worden sind, haben wir nicht gesagt, aber dies hat sich bisher herausgestellt, dass diejenigen irrationalen Zeiten der Alten, welche mit Hülfe des dem *δωδεκατημόριον τόνου* entsprechenden imaginären Drittel-*χρόνος-πρῶτος* gebildet sind, genau dasselbe sind, wie die Triolen unserer Musik. Auch nach unserer modernen Auffassung sind die Triolen-Noten irrational, d. h. sie lassen sich mit den übrigen in demselben Tacte oder derselben rhythmischen Composition gebrauchten Noten: den Vierteln, Achteln und deren weiteren Zerfällungen in Sechszehntel u. s. w. nicht auf ein rationales Maass zurückführen und werden eben deshalb durch die hinzugesetzte Zahl 3 bezeichnet. Um eine rationale Einheit zu haben, müssen wir uns die einzelne kleine Sechszehnteltriole denken (die freilich bei uns auch vorkommen kann, aber nur selten in den Compositionen, in welchen Viertel- und Achtel-Triolen angewandt sind, wirklich vorkommt). Diese Sechszehnteltriolen-Note entspricht genau dem Drittel-*χρόνος-πρῶτος* der Alten, und jeder moderne Musiker ist absolut damit einverstanden, wenn man die einzelnen Triolen-Noten folgendermassen nach Bruchtheilen des Achtels bestimmt:



Diese Bruchtheile sind eben die im Obigen aus den Angaben des Aristoxenus entwickelten irrationalen Zahlen.

Aber Aristoxenus sagt nicht bloss von dem Irrationalen der Rhythmik: *τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον ῥητὸν τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τόνου*, sondern er fügt auch noch hinzu: *καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται.* Er hat nicht ausdrücklich gesagt, was er sich unter diesem zweiten denkt, aber es kann kein Zweifel sein, dass er dabei das neben dem *δωδεκατημόριον τόνου* fungirende Achtel des Ganztons oder die Hälfte der *δίεσις* im Auge hat. Aristoxenus kann so allgemein reden, weil die ganze Stelle nur ein kurzer Hinweis auf ein uns nicht mehr erhaltenes Capitel seiner *διαστηματικὰ στοιχεῖα* ist. Es gibt also auch solche irrationale Zeitgrössen, deren Werth mit Hülfe des der halben *δίεσις* entsprechenden halben-*χρόνος-πρῶτος*

bestimmt wird. Der halbe *χρόνος πρῶτος* oder das Sechszehntel kann als selbstständige Note nicht vorkommen, wohl aber, was dasselbe ist, kann eine rationale Zeitgrösse um ein Sechszehntel verlängert werden. Hier kommen wir auf das Gebiet unserer punktirten Noten:



Auch diese Notenwerthe sind hier zunächst nur der Theorie nach aufgestellt, ohne dass wir hier das praktische Vorkommen ihrer aller in der Rhythmopöie behaupten wollen. Aber wenigstens für eine von ihnen können wir schon hier aus Aristoxenus eignen Worten das Vorkommen nachweisen, nämlich für die an erster Stelle stehende (♪.). Aristoxenus redet nämlich in dem vorliegenden Cap. p. 34, 12 von einer Zeitgrösse, welche das *μέσον μέγεθος* des *χρόνος δίσημος* und des *χρόνος πρῶτος* hat. Der Ausdruck *μέσον μέγεθος* ist hier, wie später nachzuweisen, im mathematischen Sinne gebraucht (= arithmetisches Mittel), jene Zeitgrösse steht also in der Mitte zwischen 1 und 2, sie enthält 1½ *χρ. πρ.* Dies ist also dieselbe, welche wir als die Summe des rationalen *χρ. πρῶτος* und des imaginären halben *χρόνος πρῶτος* oder des Sechszehntels hinstellen mussten. Es ist dies zugleich die Probe, dass wir den Sinn der verwickelten Stelle des Aristoxenus richtig getroffen haben. Auf die von Aristoxenus angegebene Verwendung dieser irrationalen Zeitgrösse ♪. können wir erst bei der Erörterung der irrationalen Tacte im folgenden Abschnitte eingehen.

Man könnte nun gegen unsere Interpretation der Aristoxenischen Stelle einwenden, dass zwar Aristoxenus das rhythmisch Rationale dem harmonisch Rationalen und das rhythmisch Irrationale dem harmonisch Irrationalen parallel stelle und dass er insonderheit bei dem rhythmisch Irrationalen auf das *δωδεκατημόριον τοῦ τόνου*, d. i. die Drittel-Diese verweise, dass damit aber nicht gesagt sei, dass Aristoxenus eine genaue Responsion der Drittel-Diesis mit dem D r i t t e l - *χρόνος - πρῶτος* im Auge habe, sondern dass er damit auch irgend einen anderen Bruchtheil meinen könne. Einem solchen Einwande würden wir durch die Frage begegnen, welchen anderen Bruchtheil Aristoxenus damit gemeint haben könne? — Denn dass er an einen Bruchtheil des *χρόνος πρῶτος* denkt, wird wohl Jedermann einsehen. Meint er etwa die Hälfte des *χρόνος πρῶτος*? Sicherlich hat er auch die Hälfte des *χρ. πρ.* im Auge, aber diese Hälfte bezeichnet er nicht mit *δωδεκατημό-*

ριον τόνου, sondern mit den folgenden Worten *καὶ εἴ τι ἄλλο* u. s. w. Wir thuen seinen Worten den entschiedensten Zwang an, wenn wir sein „rhythmisch Irrationales“ bloss auf die der halben *δίεσις* parallel stehende Zeitgrösse beschränken wollen. Und wenn wir neben dieser Hälfte des *χρόνος πρῶτος* noch irgend einen anderen Bruchtheil annehmen wollen, welche Zahlen lassen sich da überhaupt annehmen, wenn wir das dem *δωδεκατημόριον* entsprechende Drittel verschmähen? Das Viertel, Fünftel, Sechstel, Siebentel u. s. w. des *χρόνος πρῶτος*? Man hat bereits versucht, die irrationalen Zeiten der Alten nicht bloss auf den halben, sondern auch auf das Fünftel und Siebentel des *χρ. πρῶτος* zurückzuführen, und zwar ist dieser Versuch von Böckh gemacht worden, welcher ausser dem *χρόνος ἄλογος* von $1\frac{1}{2}$ *χρ. πρ.* auch *χρόνοι ἄλογοι* von $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{7}$, $\frac{9}{7}$ statuirt. Aber dies ist jedenfalls viel complicirter, als wenn wir die viel näher liegenden, auf das Drittel des *χρ. πρ.* zurückzuführenden irrationalen Grössen annehmen; für das Fünftel und Siebentel gibt die rhythmische Tradition der Alten durchaus keine Weisung, während wir für das Drittel des *χρ. πρ.* die ausdrückliche Hinweisung auf das *δωδεκατημόριον τόνου* vor uns haben. Ausserdem geht aus den oben angeführten Worten des Aristides hervor, dass die Alten, wenn sie Zeitgrössen und Intervallgrössen parallelisirten, allerdings eine genaue Responsion der betreffenden Zahlen im Auge hatten, des *χρόνος πρῶτος* mit der *δίεσις*, des *χρόνος τετράσημος* mit dem 4 *διέσεις* enthaltenden *τόνος*, und so müssen wir diese genaue Responsion der Zahlen auch für die kleineren *μεγέθη*, wie das von Aristoxenus namhaft gemachte *δωδεκατημόριον τόνου* weiter fortsetzen. Es ist zwar nicht Aristoxenus selber, sondern Aristides, bei dem wir jene Stelle lesen, aber sie ist nichts desto weniger Aristoxenisch, denn gerade Aristoxenus ist es, welcher den Ganzton auf 4 *διέσεις* bestimmt — die übrigen haben ihn deshalb vielfach angefeindet. Ferner haben wir eine ganz sicher aus Aristoxenus fliessende Stelle bei Psell. § 11 und Dion. mus. ap. Porphyr. ad Ptol. p. 219, in welcher die rhythmischen Zahlen genau und nicht bloss ungefähr mit den Zahlen der Harmonik respondiren. (Die Verhältniszahlen der Rhythmengeschlechter 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 mit den gleichen Verhältniszahlen der symphonischen Accorde). Warum wollten wir da in der vorliegenden Stelle kein genaues Respondiren zwischen den harmonischen und rhythmischen Zahlen annehmen und nicht an dem *δωδεκατημόριον τόνου* festhalten, zumal dieser nicht bloss an erster Stelle genannt, sondern auch der einzige wirklich namhaft gemachte ist. Das Resultat, welches sich aus dem Fest-

halten des **δωδεκατημόριον τόνου** ergeben hat, ist ohnehin ein im höchsten Grade ansprechendes.

Χρόνοι ἔῤῥυθμοι, ἄῤῥυθμοι, ῥυθμοειδεῖς.

Wir stellen die Worte des Aristides mit der entsprechenden Stelle des fragm. Parisin. §. 7 (p. 79, 6) übersichtlich zusammen.

Fragm. Paris.	Aristid.
Τῶν δὲ χρόνων οἱ μὲν εὔρυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς, οἱ δὲ ἄῤῥυθμοι.	*Τούτων δὴ τῶν χρόνων οἱ μὲν ἔῤῥυθμοι λέγονται, οἱ δὲ ἄῤῥυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς.*
α) Εὔρυθμοι μὲν οἱ διαφυλάττοντες ἀκριβῶς τὴν, πρὸς ἀλλήλους εὔρυθμον τάξιν.	*Ἔῤῥυθμοι μὲν οἱ ἔν τινι λόγῳ πρὸς ἀλλήλους σώζοντες τάξιν οἷον διπλασίονι, ἡμιολίῳ καὶ τοῖς τοιούτοις.*
γ) Ἄῤῥυθμοι δὲ οἱ πάντη καὶ πάντως ἄγνωστον ἔχοντες πρὸς ἀλλήλους σύνθεσιν.	*Ἄῤῥυθμοι δὲ οἱ παντελῶς ἄτακτοι καὶ ἀλόγως συνειρόμενοι.*
β) Ῥυθμοειδεῖς δὲ οἱ τὴν μὲν εἰρημένην ἀκριβείαν μὴ σφόδρα ἔχοντες, φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος.	*Ῥυθμοειδεῖς δὲ οἱ μεταξὺ τούτων καί πη μὲν τάξεως τῶν ἐῤῥύθμων, πὴ δὲ τῆς ταραχῆς τῶν ἀῤῥύθμων μετειληφότες.*

Durch die Buchstaben *α*) *γ*) *β*) ist angedeutet, dass im fragm. Parisin. abweichend von Aristides die *ῥυθμοειδεῖς* von den *ἄῤῥυθμοι* erklärt sind. Das Wort *εὔρυθμοι* und **εὔρυθμον** ist hier ein häufig in den Handschriften der Rhythmiker uns begegnender Schreibfehler für **ἔῤῥυθμοι**. Statt **πάντη καὶ πάντως** fragm. Paris. ist vielleicht wie in der entsprechenden Stelle des Aristides **παντελῶς** zu lesen.

1. ***Ἔῤῥυθμοι χρόνοι*** sind solche, welche zu einander in einem der errhythmischen Verhältnisse oder der **λόγοι ἔῤῥυθμοι** stehen. Von jedem der Verhältnisse 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5, 3 : 4, 2 : 5, 1 : 6 sagt Aristox. p. 36. 37, es sei ein **λόγος οὐκ ἔῤῥυθμος** im Gegensatze zu den Verhältnissen 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, welche hiermit als **ἔῤῥυθμοι** hingestellt werden. Vgl. Aristox. 35, 19: **ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ** (1 : 1), **ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίονος** (1 : 2), **ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐῤῥύθμων λόγων** (wo statt **λόγων** fälschlich **χρόνων** steht). Also **χρόνοι ἔῤῥυθμοι** sind die durch die errhythmischen Verhältnisse 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3 bezeichneten Semeia, d. i. *βάσεις* und *ἄρσεις* der dactylischen, jambischen und päonischen Tactart (wozu Aristides auch noch die epitritische Tactart hinzufügt). Man kann daher nicht von einem errhythmischen Chronos an sich reden, sondern zum Begriffe des errhythmischen gehört, dass ein

zweiter errhythmischer Chronos hinzukommt, der mit jenem zusammen einen Tact bildet.

Hiernach fallen die *ἔῤῥυθμοι χρόνοι* mit denjenigen *ποδικοὶ χρόνοι* des Aristoxenus zusammen, welche das *μέγεθος σημείου ποδικοῦ οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως* haben.

Es ist schon bemerkt, dass im fragm. Paris. statt *εὔρυθμοι* zu schreiben sei „*ἔῤῥυθμοι*," und natürlich muss statt des zur Erklärung dieses Ausdruckes gebrauchten *εὔρυθμον τάξιν* in gleicher Weise *ἔῤῥυθμον τάξιν* geschrieben werden. Sonderbarer Weise finden wir denselben Schreibfehler auch bei Psell. 3, statt: „*οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων τάξις ἔῤῥυθμος*," wo der Text des Aristoxenus einen anderen Fehler „*τάξις ἐν ῥυθμοῖς*" darbietet, und bei Aristox. pag. 274 statt: „*τὸ μὴ πᾶσαν χρόνων τάξιν ἔῤῥυθμον εἶναι*" und endlich bei Aristox. p. 276 fin. „*τό τε ἔῤῥυθμον καὶ ἄῤῥυθμον.*" Wenn es in den beiden ersten dieser Stellen heisst: „nicht jede *τάξις χρόνων* ist *ἔῤῥυθμος*", so ist das genau dasselbe wie dasjenige, was das fragm. Paris. als *ἔῤῥυθμος τάξις* der *χρόνοι ἔῤῥυθμοι* bezeichnet. Bei Aristides finden wir statt „*οἱ διαφυλάττοντες ἀκριβῶς τὴν πρὸς ἀλλήλους ἔῤῥυθμον τάξιν*" des fragm. Paris. die Worte: „*οἱ ἔν τινι λόγῳ πρὸς ἀλλήλους σώζοντες τάξιν οἷον κτλ.*" Es scheint, als ob hier bei Aristides das Wort *ἔῤῥυθμον* ausgefallen sei; auch das Wort *ἀκριβῶς* kann nicht gut entbehrt werden wegen des Gegensatzes der *ἔῤῥυθμοι* zu den *ἄῤῥυθμοι* und *ῥυθμοειδεῖς*, denn die *ἄῤῥυθμοι* haben gar keine *τάξις* („*παντελῶς ἄτακτοι*"), die *ῥυθμοειδεῖς* haben nicht völlig die *τάξις τῶν ἐῤῥύθμων.* In der gemeinsamen Quelle wird gestanden haben:

> *Ἔῤῥυθμοι μὲν οἱ ἔν τινι λόγῳ διαφυλάττοντες* (oder *σώζοντες*) *ἀκριβῶς τὴν πρὸς ἀλλήλους ἔῤῥυθμον τάξιν οἷον διπλασίονι, ἡμιολίῳ καὶ τοῖς τοιούτοις.*

2. *Ἄῤῥυθμοι χρόνοι.* Sie haben gar keine errhythmische *τάξις* (*παντελῶς ἄτακτοι*) d. h. sie stehen in keinem *λόγος ἔῤῥυθμος* (also in einem der von Aristoxenus als *οὐκ ἔῤῥυθμοι λόγοι* bezeichneten Verhältnisse 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5, 2 : 5 u. s. w.). Dies letztere drückt Aristides durch *ἀλόγως συνειρόμενοι* aus. Auch Aristox. p. 292 heisst nur das errhythmische Verhältnis 1 : 1, 1 : 2 u. s. w. ein *λόγος*, jedes andere eine *ἀλογία.*

In demselben Gegensatze wie hier die *ἔῤῥυθμοι* und *ἄῤῥυθμοι χρόνοι* steht bei Aristoxenus pag. 276 das *ἔῤῥυθμον* und *ἄῤῥυθμον*: „*τὸ ῥυθμιζόμενόν ἐστι μὲν κοινόν πως ἀῤῥυθμίας τε καὶ ῥυθμοῦ ἀμφότερα γὰρ πέφυκεν ἐπιδέχεσθαι τὸ ῥυθμιζόμενον τὰ συστήματα, τό τε ἔῤῥυθμον καὶ τὸ ἄῤῥυθμον*". Es ist nothwendig, hatte er hier gesagt, dass

die χρόνων διαίρεσις eine bestimmte τάξις habe, denn nicht jede τάξις ist ἔρρυθμος, es gibt auch τάξεις ἄρρυθμοι, welche unserer rhythmischen αἴσθησις als ἀλλότριαι erscheinen. Bilden die χρόνοι des ῥυθμιζόμενον eine τάξις dieser letzteren Art, so sind sie eben ἄρρυθμοι, nicht ἔρρυθμοι, und machen ein ἄρρυθμον σύστημα aus. Dies ist der Gegensatz einer rhythmischen Composition; im Rhythmus darf es keine ἄρρυθμοι χρόνοι geben.

Noch erfordert die Definition des frg. Paris. eine Erklärung: „ἄρρυθμοι δὲ οἱ παντελῶς ἄγνωστον ἔχοντες πρὸς ἀλλήλους σύνθεσιν". Für den Ausdruck σύνθεσιν ist zu vgl. der Schluss der angeführten Stelle des Aristoxenus über Rhythmus und Arrhythmie: Καλῶς δ' εἰπεῖν τοιοῦτον νοητέον τὸ ῥυθμιζόμενον, οἷον δύνασθαι μετατίθεσθαι εἰς χρόνων μεγέθη παντοδαπὰ καὶ εἰς ξυνθέσεις παντοδαπάς. Das Rhythmizomenon, weil es sowohl rhythmisch wie arrhythmisch sein kann, ist mannigfacher ξυνθέσεις fähig. Ξύνθεσις ist die Zusammenstellung von χρόνοι, welche entweder ἔρρυθμοι oder ἄρρυθμοι sein können. Die ἄρρυθμοι χρόνοι sind nun eben nach dem frg. Paris. solche, welche eine nicht erkennbare Zusammenstellung zu einander haben. Ἄγνωστον bedeutet hier nicht dasselbe wie ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσὸν χρόνοι, womit nach S. 156 die zwischen den φθόγγοι oder συλλαβαὶ liegenden unendlich kleinen und deshalb nicht wahrnehmbaren Zeittheilchen gemeint sind (im Gegensatze zu den von den ἠρεμίαι ausgefüllten χρόνοι κατὰ τὸ ποσὸν γνώριμοι. Freilich steht auch hier ἄγνωστον im Gegensatze zu γνώριμον: γνώριμος ist nämlich der ἔρρυθμος χρόνος vgl. Aristox. p. 292, wo die den ἀλογίαι entgegenstehenden λόγοι der Tactarten „γνώριμοι λόγοι" genannt werden. Unser Gefühl erfasst leicht diejenigen χρόνοι, welche im Verhältnis von 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3 stehen, und eben deshalb werden sie gleich diesen λόγοι selber „γνώριμοι" genannt; diejenigen Verhältnisse, welche als ἀλογίαι bezeichnet werden (1 : 4, 2 : 5 u. s. w.) sind für unsere αἴσθησις ἀλλότριαι (Aristox. pag. 276) und heissen deshalb ἄγνωστοι.

So bedeuten die 3 von den χρόνοι ἄρρυθμοι gebrauchten Ausdrücke „παντελῶς ἄτακτοι" — „ἀλόγως συνειρόμενοι" — „παντελῶς ἄγνωστον ἔχοντες πρὸς ἀλλήλους σύνθεσιν" wesentlich dasselbe.

3. **Ῥυθμοειδεῖς χρόνοι.** Die ἄρρυθμοι χρόνοι sind aus dem Rhythmus ausgeschlossen, weil sie ein gänzlich unrhythmisches und unserer Aisthesis fremdes Verhältnis darstellen, die ἔρρυθμοι χρόνοι stellen das genaue rhythmische Verhältnis der Tacttheile dar, die ῥυθμοειδεῖς zeigen, wie das

frag. Paris. sagt, nicht ganz die Genauigkeit der ἔῤῥυθμοι, aber erscheinen dennoch als ein εἶδος irgend eines Rhythmus. Das letztere kann nur heissen, dass sie nicht wie die ἄῤῥυθμοι aus dem Rhythmus ausgeschlossen, sondern trotzdem dass sie das genaue rhythmische Verhältnis nicht inne halten, dennoch in der Rhythmopöie bei bestimmten Rhythmen zugelassen werden. Weshalb sollten sie sonst als eine besondere Klasse neben den ἄῤῥυθμοι aufgezählt sein, wenn sie ebenso wenig wie diese von der Rhythmopöie gebraucht werden könnten? — Was die Bedeutung der ῥυθμοειδεῖς anbetrifft, so bleibt der Beschreibung im frg. Paris. zufolge wohl kaum etwas Anderes übrig, als dass sie identisch sind mit den χρόνοι ἄλογοι, wie schon in der ersten Bearbeitung der griech. Rhythmik ohne Hinzuziehung dieser Quelle vermuthet wurde. Ein solcher χρόνος ἄλογος ist z. B. nach Aristoxenus die anderthalbzeitige ἄρσις des χορεῖος (oder τροχαῖος) ἄλογος, welche zur zweizeitigen βάσις dieses Tactes keinen λόγος ἔῤῥυθμος bildet, denn die beiden χρόνοι verhalten sich nicht wie 2 : 1, sondern wie 2 : 1½. Die χρόνοι des χορεῖος ῥητὸς (2 : 1) sind ἔῤῥυθμοι, διαφυλάττοντες ἀκριβῶς τὴν ἔῤῥυθμον τάξιν; der χρόνος ἄρσεως des χορεῖος ἄλογος von 1½ χρόνοι πρῶτοι ist ein ῥυθμοειδής, τὴν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχων, denn er überschreitet das Megethos des χρόνος ἄρσεως ἔῤῥυθμος um einen halben χρόνος πρῶτος, dennoch aber kommt er in der Rhythmopöie vor. Das hier sich darstellende Verhältnis 2 : 1½ ist kein λόγος (ἔῤῥυθμος, γνώριμος), sondern eine ἀλογία, aber keine gewöhnliche ἀλογία wie bei den χρόνοι ἄῤῥυθμοι, sondern eine ἀλογία besonderer Art: „ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται“ Aristox. p. 34, 6. Wir dürfen in diesem χρόνος ἄλογος des χορεῖος ἄλογος um so eher das erblicken, was Aristid. u. frag. Paris. χρόνος ῥυθμοειδής nennen, weil Aristides auch den ganzen χορεῖος ἄλογος als χορεῖος ἄλογος τροχαιοειδής und ἰαμβοειδής bezeichnet.

Ist nun die Beziehung der ῥυθμοειδεῖς auf die ἄλογοι richtig (und es scheint sich keine andere finden zu lassen, auch scheint diese von uns gegebene Erklärung die jetzt allgemein angenommene zu sein, uns ist wenigstens kein Widerspruch bekannt geworden) — ist jene Beziehung auf die ἄλογοι richtig, so können wir nicht umhin, den Aristides (nicht das frag. Parisin.) einer grossen Unwissenheit oder einer gleich tadelnswerthen Sorglosigkeit zu beschuldigen. Er hat im Vorhergehenden von dem χρόνος πρῶτος und denjenigen σύνθετοι, welche das zweifache, dreifache, vierfache Megethos des πρῶτος haben, also dem δίσημος, τρίσημος und τετράσημος gehandelt und fährt dann fort: Τούτων δὴ τῶν χρόνων οἱ μὲν ἔῤῥυθμοι

λέγονται, οἱ δὲ ἄῤῥυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς. Die vorher genannten χρόνοι, auf welche sich τούτων bezieht, können allerdings ἔῤῥυθμοι und können auch ἄῤῥυθμοι sein (das letztere nach Aristides, wenn ein πρῶτος und τρίσημος, oder wenn ein πρῶτος und τετράσημος zusammengestellt wird). Aber χρόνοι ῥυθμοειδεῖς gibt es nicht unter den genannten vier, dem πρῶτος, δίσημος, τρίσημος und τετράσημος, denn die ῥυθμοειδεῖς sind ja irrationale Zeiten, die durch Bruchtheile des πρῶτος ausgedrückt werden. Statt τούτων δὴ τῶν χρόνων hätte er also schreiben müssen: Τῶν δὴ χρόνων oder wie das frag. Paris. Τῶν δὲ χρόνων. Dürfte man bei Aristides überall die gehörige Sachkenntnis oder die gehörige Genauigkeit voraussetzen, so müsste man vor Τούτων δὴ χρόνων eine Lücke annehmen, in der von den χρόνοι ἄλογοι die Rede gewesen sei. Aber dazu sind wir bei Aristides, wie in Bezug auf viele ähnliche Versehen, die wir bei ihm antreffen, nicht befugt. Aristides lässt sich durch Textesemendation nicht berichtigen.

Die χρόνοι ῥυθμοειδεῖς zerfallen nun in zwei Klassen, und nimmt man auf die Tacte Rücksicht, in denen sie vorkommen, so muss man drei Arten von Tacten mit χρόνοι ῥυθμοειδεῖς unterscheiden. Die beiden Klassen der χρόνοι ῥυθμοειδεῖς behandelt Aristides im Technikon pag. 34, die drei Klassen der Tacte oder Rhythmen mit χρ. ῥυθμοειδεῖς in der Darstellung des Ethos der Rhythmen pag. 100. Wir stellen beide Stellen einander gegenüber.

Aristid. p. 34 lib. I.	Arist. p. 100 lib. II.
Τούτων οἱ μὲν στρογγύλοι καλοῦνται οἱ μᾶλλον τοῦ δέοντος ἐπιτρέχοντες.	Ἔτι δὲ οἱ μὲν στρογγύλοι καὶ ἐπίτροχοι σφοδροί τε καὶ συνεστραμμένοι καὶ εἰς πράξεις παρακλητικοί.
οἱ δὲ περίπλεῳ οἱ πλέον ἤδη τὴν βραδυτῆτα διὰ συνθέτων φθόγγων ποιούμενοι.	οἱ δὲ περίπλεῳ τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν ἔχοντες ὕπτιοί τέ εἰσι καὶ πλαδαρώτεροι.
	οἱ δὲ μέσοι κεκραμμένοι τε ἐξ ἀμφοῖν καὶ σύμμετροι τὴν κατάστασιν.

„Στρογγύλοι heissen die χρόνοι, welche schneller sind als das legetime Maass. –– Die στρογγύλοι und ἐπίτροχοι sind rasch und abgerundet und fordern zur Energie auf."

„Περίπλεῳ heissen diejenigen, welche vermittels der σύνθετοι φθόγγοι eine grössere Langsamkeit bewirken. — Die Rhythmen, welche περίπλεῳ τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν haben, sind schlaff und weicher."

a) Die περίπλεῳ ῥυθμοὶ, περίπλεῳ χρόνοι. Mit dem Namen περίπλεῳ werden nach Aristides diejenigen χρόνοι ῥυθμοειδεῖς bezeichnet, welche eine grössere Langsamkeit über

das legitime Maass hinaus (ἢ δεῖ mit Cäsar statt ἤδη zu lesen Mart. quam decet) bewirken. Ein solcher χρόνος ist die anderthalbzeitige ἄρσις des χορεῖος ἄλογος, daher ist dieser Tact ein ῥυθμὸς περίπλεως. Dieser Erklärung steht ein Uebelstand, nämlich der Ausdruck διὰ συνθέτων φθόγγων entgegen. Denn man kann doch nicht sagen, dass die grössere Langsamkeit der χορεῖοι ἄλογοι durch „zusammengesetzte φθόγγοι" hervorgebracht würde; die χρόνοι δίσημοι können σύνθετοι φθόγγοι genannt werden, denn sie enthalten 2 χρόνοι πρῶτοι, aber nicht die anderthalbzeitigen ἄλογοι. Ein ähnlicher Ausdruck kommt in der Parallelstelle des zweiten Buches vor, wo es heisst, dass die ῥυθμοὶ, welche περίπλεῳ τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν haben, schlaff und weichlich sind. Hier ist σύνθεσις zu fassen wie bei den ἄῤῥυθμοι, von denen es frag. Paris. heisst: οἱ παντελῶς ἄγνωστον ἔχοντες πρὸς ἀλλήλους σύνθεσιν. Nämlich nicht der anderthalbzeitige Chronos an sich bedingt das Wesen der ῥυθμοὶ περίπλεῳ, sondern die Zusammensetzung desselben mit einem zweizeitigen Chronos zu Einem Tacte bedingt das Wesen der περίπλεῳ; in einer σύνθεσις mit anderen Chronoi (im kyklischen Dactylus vgl. unten) bringt er nicht βραδυτής heran, sondern beschleunigt im Gegentheil den Rhythmus. Wahrscheinlich haben die der Interpretation widerstrebenden Worte des ersten Buches analog den Worten des zweiten Buches „οἱ δὲ περίπλεῳ τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν ἔχοντες" ursprünglich folgendermassen gelautet:

οἱ δὲ περίπλεῳ οἱ πλέον ἢ δεῖ τὴν βραδυτῆτα διὰ (τὴν) σύνθε(σιν) τῶν φθόγγων ποιούμενοι,

woraus leicht ein διὰ συνθέτων φθόγγων entstehen konnte. Wir kehren nach dieser Emendation zu der in der ersten Bearbeitung der Rhythmik gegebenen Auffassung der περίπλεῳ ῥυθμοειδεῖς als der Tacte mit retardirender irrationaler ἄρσις zurück, die in den Fragm. d. Rh. wegen διὰ συνθέτων φθόγγων aufgegeben worden ist.

b) Die στρογγύλοι oder ἐπίτροχοι ῥυθμοὶ, heisst es bei Aristides lib. 2, sind rasch und abgerundet und fordern zur Energie auf. Diese Eigenthümlichkeit der Tacte wird bewirkt durch die in ihnen vorkommenden χρόνοι ῥυθμοειδεῖς στρογγύλοι, „welche schneller sind als das legitime Maass." Wir wissen nun anderweitig, dass es Tacte mit einem χρόνος ἄλογος gab, welcher kürzer war als der sonst hier stehende χρόνος ἔῤῥυθμος. Dies sind nämlich nach Dion. comp. verb. Dactylen und Anapäste, welche statt der μακρὰ τελεία δίσημος eine μακρὰ ἄλογος, deren Zeitdauer kürzer ist als die der μακρὰ δίσημος, haben. Der hier vorkommende χρόνος ἄλογος ist also ein χρόνος ῥυθμοειδὴς στρογγύλος und ebenso heisst

der ganze Tact ein στρογγύλος oder ἐπίτροχος. Dionysius sagt, dass die Rhythmiker den mit einem χρόνος ἄλογος schliessenden Anapästen im Gegensatze zu dem gewöhnlichen mit dem Namen κύκλος (wohl κύκλιος zu lesen) bezeichnet hätten. Dieser Name κύκλιος stimmt mit στρογγύλος und ἐπίτροχος sichtlich überein. Noch mehr spricht für die Identität der στρογγύλοι und κύκλιοι, dass die von Aristides gegebene Darstellung dieser Rhythmen mit demjenigen übereinstimmt, was Dionysius vom Character der kyklischen Dactylen sagt: οὐδὲν δὲ ἀντιπράττον ἐστὶν, εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταῤῥέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν.

c) Die μέσοι κεκραμένοι τε ἐξ ἀμφοῖν καὶ σύμμετροι τὴν κατάστασιν. Dies sind Rhythmen oder Tacte, in welchen die characteristischen Zeitgrössen der ῥυθμοὶ περίπλεῳ und στρογγύλοι, also die retardirenden χρόνοι περίπλεῳ und die accelerirenden στρογγύλοι verbunden sind. Im ersten Buche des Aristides, wo bloss von den χρόνοι ῥυθμοειδεῖς, aber nicht von den daraus bestehenden Tacten die Rede ist, konnten natürlich nur die στρογγύλοι und περίπλεῳ genannt werden, aber nicht diese dritte Klasse, denn diese enthält ja eben nur στρογγύλοι und περίπλεῳ mit einander verbunden, aber keine dritte Art von χρόνοι ῥυθμοειδεῖς. Was wir unter diesen Tacten zu verstehen haben, wird der folgende § zeigen.

Dreizehntes Capitel.

Die der Rhythmopöie eigenthümlichen Zeiten.
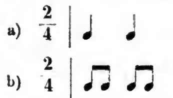
Den χρόνοι ποδικοὶ stellt Aristoxenus bei Psell. 8 die χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι gegenüber. Die ganze Stelle lautet:

Τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοὶ, οἱ δὲ τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι. ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως, ἢ ὅλου ποδός. ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα.

Καί ἐστι ῥυθμὸς μὲν ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός, ῥυθμοποιία δ' ἂν εἴη τὸ συγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων.

Der χρόνος ποδικὸς ist die Zeitgrösse des ganzen Tactes oder des Semeion, nicht mehr und nicht weniger. Aber was sind χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι? Sind das die einzelnen Silben

und Töne, welche die Zeit des Tactes oder des Semeion ausfüllen? Dann würde z. B. von den beiden Tactformen



jeder der beiden χρόνοι δίσημοι ἀσύνθετοι ein χρόνος ποδικὸς sein, weil er genau den Umfang eines Semeion umfasst, dagegen in b, wo der χρόνος ποδικὸς σημείου ein σύνθετος ist, jedes Achtel oder jeder χρόνος πρῶτος ein χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος sein. Nach dem Obigen mussten wir doch sagen, es sei der durch zwei χρόνοι πρῶτοι ausgedrückte δίσημος in b gerade so gut wie der durch eine einzige Note ausgedrückte χρόνος δίσημος in a ein χρόνος ποδικὸς σημείου, das eine Mal ein σύνθετος, das andere Mal ein ἀσύνθετος. Und weshalb sollte dann ein solcher einzelner von den das σημεῖον ausfüllenden Tönen oder Silben ein χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος heissen, d. h. ein der Rhythmopöie im Gegensatze zum ῥυθμὸς eigenthümlicher χρόνος? Es stimmt eine solche Beziehung der χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι auf die oben besprochenen διαιρέσεις ὑπὸ ῥυθμοποιίας γινόμενοι nicht mit der hier von Aristoxenus angegebenen Definition: „Die der Rhythmopöie eigenthümliche Zeitgrösse ist eine solche, welche den Zeitumfang des ganzen Tactes oder des Semeions verändert entweder zum Kleinen oder zum Grossen hin.“ Das kann doch wohl nur dies heissen, dass die der Rhythmopöie eigenthümlichen Zeiten den Umfang des Tactes oder des Semeions entweder überschreiten oder nicht völlig erreichen. Eine Parallelstelle ist (Aristox. harm. p. 21) die S. 162 aus Euklides angeführte Stelle, welche ohne Zweifel aus Aristoxenus geflossen ist. Weil N. I. f. Ph. u. Paed. LXXI S. 402 sagt von jenen Worten bei Psellus: „Sie lassen keinen anderen Sinn zu als den, dass diese der Rhythmopöie eigenthümlichen Zeiten sich von den χρόνοι ποδικοὶ entweder durch kürzere oder längere Dauer unterscheiden. Die concreten Zeiten, womit die Rhythmopöie die Tactzeiten ausfüllt, sind nämlich kürzer als diese, wenn ein Tacttheil (Semeion) aus mehreren Tönen, Silben u. s. w. besteht; sie sind länger, wenn Syncope eintritt.“ Denken wir folgende Tactformen:



Hier würde der dritte Tact ♩♪ zwei χρόνοι ποδικοὶ enthalten, den δίσημος ἀσύνθετος ♩ als den einen, den πρῶτος ♪ als

den anderen *χρόνος ποδικός σημείου*. Im ersten Tacte würde die dritte Note ebenfalls ein *χρόνος ποδικὸς σημείου* sein, dagegen jede der beiden ersten Noten des Tactes würde ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος* sein, und zwar ein *παραλλάσσων τὸ τοῦ σημείου μέγεθος ἐπὶ τὸ μικρόν*; die punktirte Note des zweiten und dritten Tactes ♩. wäre ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος παραλλάσσων τὸ τοῦ σημείου μέγεθος ἐπὶ τὸ μέγα*, indem diese Note ausser der *βάσις* zugleich die *ἄρσις* umfasst.

Bei dieser Auffassung Weil's sind aber die Worte des Aristoxenus nicht völlig zu ihrem Rechte gekommen. Er sagt nämlich: *ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα*, und *ταῦτα τὰ μεγέθη* bezieht sich nicht bloss auf *σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως*, sondern auch auf das folgende *ἢ ὅλου ποδός*. Demnach gibt es

1) einen *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος*, welcher die Zeitgrösse des Semeions überschreitet,
2) einen *χρ. ῥ. ἴ.*, welcher den Zeitumfang des Semeions nicht erreicht,
3) einen *χρ. ῥ. ἴ.*, welcher den Zeitumfang des ganzen Tactes überschreitet,
4) einen *χρ. ῥ. ἴ.*, welcher den Zeitumfang des ganzen Tactes nicht erreicht.
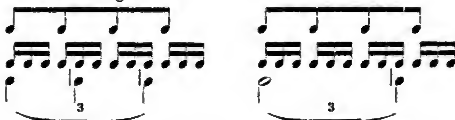
Denken wir uns einen aus Viertel-Triolen bestehenden $\frac{2}{4}$-Tact:



Ein solcher Tact ist immer ein grader aus 2 gleich grossen *σημεῖα δίσημα*. Aber die ihn ausfüllenden Noten sind nicht *χρόνοι ποδικοί*, denn keine fällt mit dem *χρόνος σημείου* zusammen wie dies in



der Fall ist, sondern die beiden ersten Triolenviertel des ersten Tactes oder die halbe Triolennote des zweiten Tactes überschreiten den *χρόνος δίσημος βάσεως* um zwei einzelne Sechszehntel-Triolen-Noten, und um ebenso viel ist die letzte Note des Tactes kürzer als der *χρόνος δίσημος ἄρσεως*. Man ersieht dies aus Folgendem:



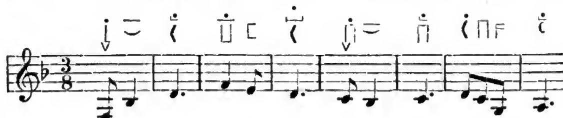
Dasselbe würden wir auch von den beiden Noten eines Tactes $\frac{2}{4}$ | ♩. ♪ | sagen müssen, vorausgesetzt, dass eine solche Tactform den Alten bekannt gewesen wäre.

Ein Beispiel der dritten und vierten Art der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, dass nämlich der Zeitumfang des ganzen Tactes überschritten oder nicht erreicht ist, würden folgende Tactformen gewähren:



Die Note des ersten Tactes ist ein *χρόνος ἀσύνθετος*, aber sie geht noch über den Tact hinaus und umfasst zugleich noch das erste Drittel des folgenden Tactes, sie ist ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος τὸ τοῦ ποδὸς μέγεθος παραλλάσσων ἐπὶ τὸ μέγα.* Die darauf folgende Note ist weder ein *χρόνος ποδικὸς σημείου* noch *ὅλου ποδός*, sondern ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος τὸ τοῦ ποδὸς μέγεθος παραλλάσσων ἐπὶ τὸ μικρόν.* Denn sie ist um einen *χρόνος πρῶτος* kleiner als das *μέγεθος ὅλου ποδός.*

Wir wollen nun für die beiden ersten Arten der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* ein Beispiel aus der erhaltenen griechischen Melodie Anonym. § 104 geben:



Der erste und fünfte Tact zeigt eine uns zwar geläufige, aber doch immer von der gewöhnlichen Weise abweichende Tactform. Die gewöhnliche Weise wäre folgende Tactform: | ♩ ♪ | d. h. der $\frac{3}{8}$-Tact sollte aus einer *βάσις δίσημος* und einer *ἄρσις μονόσημος* bestehen. Statt dessen ist die erste Note ein *μονόσημος*, also ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος τὸ τῆς βάσεως μέγεθος παραλλάσσων ἐπὶ τὸ μικρόν*, die zweite Note ein *δίσημος*, also ein *χρ. ῥ. ἴ. τὸ τῆς ἄρσεως μέγεθος παραλλάσσων ἐπὶ τὸ μέγα.*

So ergibt sich nun, weshalb diese Zeiten *ῥυθμοποιίας ἴδιοι* im Gegensatze zu den *χρόνοι ποδικοὶ* heissen: sie gehen nicht aus dem Wesen des *πούς καθ' αὑτὸν* hervor, sondern widerstreiten dem normalen Umfange der Semeia und des Tactes, sie sind der Rhythmopöie e i g e n t h ü m l i c h.

Vierzehntes Capitel.

Die Tacte im Rhythmizomenon der Sprache.

Die Darstellung des Rhythmus im Rhythmizomenon der poetischen Sprache nennen wir Metrum. Für die meisten Metren ist der poetische Text zugleich ein gesungener; die für declamatorischen Vortrag bestimmten Metren reduciren sich den melischen Metren gegenüber auf eine ganz unverhältnismässig kleine Zahl (epischen Hexameter, iambischen Trimeter und einige andere), und ihrer ursprünglichen Verwendung nach müssen selbst diese wenigen zu den melischen Metren gezählt werden.

Die moderne Musik verfährt bei der Melodiesirung eines poetischen Textes mit fast unumschränkter Freiheit; Silbenlänge und Silbenkürze ist ihr gleichgültig, nur in Beziehung auf den Silbenaccent kann sie nicht umhin, einige Schranken anzuerkennen. Nach einem ganz anderen Principe verfährt die musische Kunst der Alten. Sie nimmt bei der Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenons auf die sprachliche Prosodie die strengste Rücksicht; die sprachliche Kürze muss auch im Rhythmus der Musik eine Kürze und ebenso die Länge ein Länge bleiben, nur dass die Zeitdauer der Kürze und ebenso die Zeitdauer der Länge nicht überall dieselbe ist.

Zunächst wird dasjenige, was die Terminologie des Aristoxenus den Chronos protos nennt (das Achtel unserer modernen Musik) durch die Kürze ausgedrückt, während die doppelt so grosse Länge den Chronos disemos darstellt. Dies Zeitverhältnis ist streng in den beiden Metren gewahrt worden, welche sich mit Entschiedenheit als die ältesten nachweisen lassen, nämlich im daktylischen Hexameter und im elegischen Verse, so wie von späteren Metren in den vulgärsten Formen des ionischen und päonischen Maasses. Die meisten Metriker der römischen Kaiserzeit wollen diese bloss ein- und zweizeitige Silbenmessung zwar auch für alle übrigen Metra festgehalten wissen, aber es ist dies lediglich ein aus ihrer Unbekanntschaft mit der Rhythmik fliessender Irrthum. Zudem finden wir hin und wieder auch in der Tradition der Metriker noch einige letzte Spuren von der Kenntnis des richtigen Sachverhaltes. Longin in seinen Prolegomena zu Hephästions metrischem Encheiridion p. 144 Gaisf. berichtet: *Ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν*, eine Notiz, welche Marius Victorinus

p. 2484, aus derselben Quelle schöpfend, folgendermassen wiedergibt: Rhythmus autem ut volet protrahit tempora ita, ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat. An einer anderen Stelle sagt Marius Victorinus pag. 2486, dass die Musici behaupteten: non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri... Ad haec musici, qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus, per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores, quam rursus per correptionem breviores brevibus proferunt. Aehnlich Diomedes p. 464: Rhythmi certa dimensione temporum terminantur et pro nostro arbitrio nunc brevius arctari, nunc longius provehi possunt. Auch die Stelle des Dionys. comp. verbor. 11 ist hierher zu ziehen, wo im Gegensatze zu der Zeitdauer, welche den Längen und Kürzen in der Prosa zukommt, Folgendes gesagt wird: *Ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς ἐναντία μεταχωρεῖν.*

Fassen wir den Inhalt dieser Stellen zusammen, so ergibt sich sowohl für die Kürze wie für die Länge ein dreifacher Silbenwerth.

I. Ein- und zweizeitige Silbenmessung.

Einzeitige Kürze, brevis.	Zweizeitige Länge, longa.

II. Verkürzung (correptio, brevius arctare, contrahere, *μειοῦν*.)

Verkürzte Kürze, brevi brevior.	Verkürzte Länge, longa contracta.

III. Verlängerung (longius extenta pronuntiatio, longius provehere, protrahere, *ἕλκειν*, *αὐξάνειν*.)

Verlängerte Kürze, brevis protracta.	Verlängerte Länge, longa longior.

Die Metriker drücken sich in diesen Stellen so aus, als ob die Verlängerung und Verkürzung lediglich der Willkühr des Rhythmikers und Musikers anheim gegeben sei. Dies aber ist keineswegs der Fall. Wir besitzen hierüber nämlich einen ausdrücklichen Bericht des Aristoxenus bei Psellus prolamb. §. 1. Aristoxenus lehrt hier:

Die Kürze ist nicht immer gleich der Kürze, die Länge ist nicht immer gleich der Länge, aber immer hat die Länge den doppelten Zeitumfang der Kürze.

Ich habe diesem höchst wichtigen Satz bereits an einem anderen Orte eine eingehende Analyse gewidmet und aus den

anderweitig von Aristoxenus in seiner Rhythmik aufgestellten Bestimmungen die nothwendige Limitation dieses an unserer Stelle zunächst nur in seiner Allgemeinheit ausgesprochenen Satzes nachgewiesen. Ich darf hoffen, dass das dort gefundene Ergebnis für immer festzuhalten sein wird. Aristoxenus gibt nämlich mit jenem Satze folgende unverbrüchlich festzuhaltende Bestimmung über die Silbenmessung:

in jedem Einzeltacte ist die Länge das Doppelte der auf sie folgenden Kürze,

wobei wir Tact in unserem modernen Sinne, wonach wir ihn mit dem schweren Tacttheile beginnen lassen, aufzufassen haben.

Wir haben nunmehr die in den antiken Metren vorkommenden Tactformen zu besprechen mit Hinweglassung des vulgären 3 zeitigen und irrationalen Trochäus und Jambus, des 4 zeitigen Dactylus und Anapästes, des 5 zeitigen und irrationalen Paeons und des 6 zeitigen Jonicus.

1. Dreizeitiger Dactylus, zweizeitiger Trochäus. In dem von Dionysius von Halicarnass compos. verbor. cap. 17 gegebenen Verzeichnisse der metrischen *πόδες* sagt derselbe bei Gelegenheit des Dactylus: die Rhythmiker stellen den Satz auf, dass die anlautende Länge des Dactylus eine *μακρὰ ἄλογος* von geringerem Zeitumfange als die volle zweizeitige Länge sei; ebenso sprechen sie auch von einem Anapästen, der auf die *μακρὰ ἄλογος* auslautet und der von ihnen im Gegensatz zum gewöhnlichen vierzeitigen Anapäst „der kyklische" genannt würde, — ein Name, den die Neueren auch auf den Dactylus mit irrationaler Länge ausgedehnt haben. In einer anderen Stelle compos. verbor. cap. 20 wird an dem Hexameter *Αὖϑις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδεται λᾶας ἀναιδής* jene Messung der Dactylen dahin näher bestimmt, dass dieselben in ihrem Maasse den Trochäen nahe kämen und einen leichten, beweglichen und fliessenden Rhythmus hätten. Böckh hat hiernach in dem kyklischen Dactylus einen dreizeitigen Tact von dem Umfange des Trochäus erkannt. Es wird also der mit dem schweren Tacttheile beginnende *πούς τρίσημος* der Alten nicht bloss durch den Trochäus und Tribrachys, sondern auch durch den Dactylus ausgedrückt:

		2	1
3 zeitiger	Trochäus	—	◡
	Tribrachys	◡◡	◡
	Dactylus	—◡	◡

Der einzeitige leichte Tacttheil ist in diesen drei Tactformen eine kurze Silbe, der zweizeitige schwere Tacttheil beim Trochäus eine Länge, beim Tribrachys eine Doppelkürze, beim

dreizeitigen Dactylus die Verbindung einer Länge mit der Kürze, welche beide einen geringeren Zeitumfang als bei der gewöhnlichen 2 und 1 zeitigen Silbenmessung haben, — es tritt hier dasjenige ein, was Dionys. comp. verb. 11 mit den Worten ausdrückt: *ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς* (sc. *τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας*) *μειοῦσαι*. Die Länge des kyklischen Dactylus ist, wie Dionysius cap. 17 sagt, eine *μακρὰ ἄλογος*, die darauf folgende Kürze muss eine *βραχεῖα ἄλογος*, und zwar nach der zu Anfang dieses Capitels besprochenen Stelle des Aristoxenus gerade die Hälfte der ihr vorausgehenden irrationalen Länge sein. Daraus ergibt sich folgende Messung des 3zeitigen Dactylus:

	βάσις		*ἄρσις*
	—	◡	◡
τρίσημος	$\frac{4}{3}$	$\frac{2}{3}$	1
	2		

Die irrationalen Zeitwerthe des schweren Tacttheiles ($\frac{4}{3}+\frac{2}{3}$) kommen ganz genau überein mit dem aus der Stelle des Aristoxenus über die *χρόνοι ἄλογοι* folgenden Resultate und zwar speciell mit der S. 164 unter b) aufgestellten Messung. Die Maasseinheit der beiden irrationalen Silben ist das dem *δωδεκατημόριον τόνου* entsprechende Drittheil des *χρόνος πρῶτος*. Wir können sagen: die zweizeitige *βάσις* ist ausgedrückt durch 3 Achteltriolen, von denen die beiden ersten zu Einer Note gebunden sind. In der practischen Ausführung wird sich diese aus Aristoxenus folgende Triolen-Messung des kyklischen Dactylus kaum merklich von derjenigen unterscheiden, welche Apel, Bellermann u. A. angenommen haben, vgl. S. 155 und 115.

Dionysius spricht sich cap. 17 in der Weise aus, als ob allen Dactylen von den Rhythmikern eine *μακρὰ ἄλογος* vindicirt würde. Doch kann dies nur ein Misverständnis der Quellen sein. Denn wie wäre es möglich, dass der Dactylus niemals die Messung des $\frac{2}{4}$-Tactes hätte, da doch eben dieser $\frac{2}{4}$-Tact nach dem dactylischen *πους μετρικὸς* den Terminus technicus „*πους δακτυλικὸς*“ erhalten hat? In wie weit die kyklische Messung für den dactylischen Hexameter vorkommt, ist im Allgemeinen S. 115 erörtert. Ihre vorwiegende Stelle aber findet sie, wie ebenfalls Böckh erkannt hat, in solchen Metren, in welchen Trochäen mit einem oder mehreren Dactylen gemischt sind, in den sog. *μέτρα μικτὰ* der Alten, für welche die Neueren als allgemeine Bezeichnung das Wort Logaöden zu gebrauchen pflegen.

Wir dürfen sagen, dass der schwere Tacttheil des kyklischen Dactylus ein zweizeitiger, aus irrationalen Silben bestehender Trochäus ist. Ein solcher durch einen zweizeitigen Trochäus ausgedrückter Tacttheil kommt aber nun auch noch anderweitig vor. Der mit dem schweren Tacttheile anlautende ionische Rhythmus ($\frac{3}{4}$-Tact) erscheint gewöhnlich in folgender Form:

```
2 2 2  | 2 2 2  | 2 2 2  | 2 2
— — ◡◡ | — — ◡◡ | — — ◡◡ | — —
```

D. h. die 3 *χρόνοι δίσημοι*, aus welchen der $\frac{3}{4}$-Tact besteht, sind entweder rationale Längen oder Doppelkürzen. Häufig aber findet sich an Stelle der rationalen Länge oder Doppelkürze ein Trochäus, der schwerlich anders als als ein *δίσημος* aufgefasst werden kann:

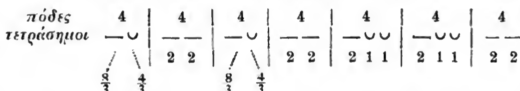
```
2   2   2  | 2 2 2   | 2 2 2   | 2 2
— — ◡ —    | — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — —
     / \
   4/3  2/3
```

Auch als leichter Tacttheil des fünfzeitigen *παίων* kann der *τροχαῖος δίσημος* vorkommen:

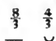
```
 3  : 2
— ◡ : —
 3  : 2
— ◡ : ◡ ◡
 3  : 2
— ◡ : — ◡
```

2. Vierzeitiger Trochäus. In der bei weitem grössten Mehrzahl der lyrischen Metra sind Dactylen und Trochäen zu einer metrischen Einheit mit einander verbunden. Wie wir gesehen, ist uns überliefert, dass der Dactylus als kyklischer gemessen und somit dem Trochäus im Tactumfange gleich gestellt wird. Aber wir werden schwerlich annehmen dürfen, dass diese Messung überall eintritt, wenn Dactylen und Trochäen zu einem Metrum verbunden sind, — denn wäre dies der Fall, so würden sich fast alle lyrischen Rhythmen auf den ungeraden $\frac{3}{8}$-Tact reduciren unter gänzlicher Ausschliessung des geraden $\frac{2}{4}$-Tactes. Pindar würde alsdann die gerade Tactart niemals, die Tragödie fast nur in den anapästischen Partieen, die doch nicht einmal eigentliche Cantica sind, gebraucht haben. Dies ist geradezu unglaublich. Da bleibt denn nichts Anderes, als die Annahme übrig, dass bei bestimmten aus Dactylen und Trochäen bestehenden Metren nicht der Dactylus dem dreizeitigen Trochäus, sondern umgekehrt der Trochäus dem vierzeitigen Dactylus gleichgestellt ist.

Am nächsten liegt dies für die dactylo-epitritischen Strophen, welche Hermann und Böckh die dorischen nennen, während dafür bei den Alten der Name *μέτρα ἐπισύνθετα* üblich war:



Soll eine Länge und eine Kürze zusammen den Umfang von 4 *χρόνοι πρῶτοι* haben, so muss hierbei nach der Forderung des Aristoxenus die Länge immer das Doppelte der auf ihr folgenden Kürze sein; die Länge wird dann $2\frac{2}{3}$, die Kürze $1\frac{1}{3}$ *χρ. πρ.* betragen. Beides sind irrationale Zeitwerthe, deren Maasseinheit der dem *δωδεκατημόριον τόνου* entsprechende Drittheil des Chronos protos ist, und wir sind mit der von uns angenommenen Messung $\frac{8}{3}$ und $\frac{4}{3}$ nicht bloss der Forderung des Aristoxenus über die Messung der Länge und Kürze, sondern auch den von Aristoxenus über die irrationalen Zeiten gegebenen Bestimmungen nachgekommen. Vgl. S. 165, wo die unter d) nach Aristoxenus aufgestellte Messung (Vierteltriolen mit Bindung der beiden ersten Triolennoten) genau mit dem vierzeitigen Trochäus



übereinkommt. — Man wird nun vielleicht Folgendes einwenden: Ein solcher Trochäus ist zwar ein vierzeitiger Tact, wie die Spondeen und Dactylen, mit denen er verbunden ist, aber er ist kein dactylischer Tact, denn es fehlt ihm der dactylische *λόγος ποδικός*, die gerade Tacttheilung oder die Gliederung nach zwei gleich grossen zweizeitigen Tacttheilen, denn die $2\frac{2}{3}$ *χρ. πρῶτοι* enthaltende Länge ist um $\frac{2}{3}$ *χρόνοι πρῶτοι* grösser als die 2 zeitige *βάσις*, die $1\frac{1}{3}$ *χρ. πρ.* enthaltende Kürze ist um $\frac{2}{3}$ *χρ. πρ.* kürzer als die 2 zeitige *ἄρσις* des *πούς δακτυλικός*. Hierauf ist unter Verweisung auf Cap. XIII. zu antworten, dass gerade solche Tactformen durch Aristoxenus ausdrücklich legitimirt sind. Es sind dies eben diejenigen Tacte, welche in ihrer Ausfüllung durch die Rhythmopöie solche Zeitgrössen enthalten, welche Aristoxenus im Gegensatze zu den einen Tacttheil genau ausfüllenden *χρόνοι ποδικοὶ* als *χρόνοι τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι* bezeichnet. Die Länge des vierzeitigen Trochäus ist ein *χρόνος „παραλλάσσων τὸ τῆς βάσεως μέγεθος ἐπὶ τὸ μέγα“*, die Kürze desselben ist ein *χρόνος „παραλλάσσων τὸ τῆς ἄρσεως μέγεθος ἐπὶ τὸ μικρόν“*. Vgl. S. 177. Dem Rhythmus nach hat der Tact 4 gleiche *χρόνοι πρῶτοι*, von denen 2 zur *βάσις*, 2 zur

ἄρσις gehören „ein-, zwei-, drei-, vier-“, die Chronoi des Rhythmizomenons aber sind so angeordnet, dass die kurze Silbe, wenn man „ein-, zwei-, drei-, vier-“ tactirt, zwischen „drei“ und „vier“ fällt.

In seiner Darstellung vom Ethos der Rhythmen spricht Aristides, nachdem er die στρογγύλοι und περίπλεῳ genannt hat, von einer dritten Klasse: οἱ δὲ μέσοι κεραμένοι τε ἐξ ἀμφοῖν καὶ σύμμετροι κατάστασιν. Unter Herbeiziehung des S. 175 darüber Gesagten wird dies nunmehr auf solche Rhythmen, wie sie durch die dactylisch-epitritischen Metra dargestellt sind, zu beziehen sein. Die Länge des vierzeitigen Trochäus ist ein χρόνος περίκλεως (überschreitet den 2 zeitigen schweren Tacttheil), die Kürze ist ein στρογγύλος (erreicht nicht völlig den Umfang des 2 zeitigen leichten Tacttheils).

Die Longinischen Prolegomena zu Hephästion versichern uns: ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν, was Marius Victorinus mit den Worten wiederholt: ita ut breve tempus plerumque longum efficiat. Zu der Verkürzung der Länge und der Verkürzung der Kürze geben uns die kyklischen Dactylen und Anapästen die Belege. Aber wo sollen wir die Beispiele für die Verlängerung der Kürze suchen, die ja nach dem Berichte der Metriker häufig genug vorgekommen sein muss? Wir finden sie in grosser Menge, wenn wir für die Dactylo-Epitriten und ähnliche Metra die vierzeitige Messung des Trochäus statuiren. Wollen wir aber für die sämmtlichen Verbindungen von Trochäen mit Dactylen eine kyklische Messung des Dactylus und somit Dreizeitigkeit des Trochäus annehmen, so bleibt uns nichts übrig als jene Nachricht über das häufige Vorkommen von gedehnten Längen gänzlich zu ignoriren, denn es wird sich alsdann der mit dem Trochäus, Jambus und Spondeus wechselnde Pyrrhichius im logaödischen Anlaute bei Alkäus und Sappho als der einzige, gewiss nicht mit πολλάκις zu bezeichnende Fall herausstellen, wo etwa eine Verlängerung der Kürze angenommen werden könnte.

3. Der achtzeitige Spondeus und der 12 zeitige Molossus. Der erste dieser beiden verlängerten Tacte, von welchem Aristid. p. 36 und 98 (vgl. S. 126) redet, heisst σπονδεῖος μείζων oder σπονδεῖος διπλοῦς, er besteht aus einem 4 zeitigen schweren und einem vierzeitigen leichten Tacttheile, wofür Aristid. p. 98 den Namen μήκιστοι χρόνοι, παρεκτεταμένοι χρόνοι, μῆκος τῶν χρόνων gebraucht. Hiernach ist der in Rede stehende Rhythmus, wie schon Böckh erkannte, folgender:

⊔́ ⊔ , ⊔́ ⊔ , ⊔́ ⊔ , ⊔́ ⊔ u. s. w.

oder in der antithetischen Form, welche wir hier wohl mit demselben Rechte wie beim einfachen Spondeus voraussetzen dürfen:

⊔ ⊔́, ⊔ ⊔́, ⊔ ⊔́, ⊔ ⊔́ u. s. w.

Gebraucht wurde der achtzeitige Spondeus, wie Aristides sagt, *„ἐν τοῖς ἱεροῖς ὕμνοις."* Hiermit sind die aulodischen *μέλη σπονδεῖα* gemeint, deren Compositionsnorm aus der Zeit der frühesten Aulodik stammt und sich in seiner alten Einfachheit bis in das Aristoxenische Zeitalter erhalten hat. Der Tact dieser *„ἱεροὶ ὕμνοι"* entspricht also genau dem $\frac{2}{2}$-Tacte unserer Choräle.

Der zwölfzeitige Molossus heisst bei vorangehendem schweren Tacttheile *τροχαῖος σημαντός*: *)

⊔̋ ⊔́ ⊔, ⊔̋ ⊔́ ⊔, ⊔̋ ⊔́ ⊔

bei vorausgehendem Auftacte *ὄρθιος*:

⊔ ⊔̋ ⊔́, ⊔ ⊔̋ ⊔́, ⊔ ⊔̋ ⊔́

In dieser Weise sind diese Tacte zufolge dem Aristideischen Berichte lib. I. p. 37. 38, lib. II. p. 98 von Rossbach aufgefasst worden; die von Rossbach gegebene Erläuterung jenes Berichtes ist dann noch weiter von Cäsar und insbesondere von Weil ergänzt worden. Die Stelle lib. II. sagt vom Ethos: *οἱ δὲ ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ διὰ τὸ πλεονάζειν τοῖς μακροτάτοις ἤχοις προάγουσιν ἐς ἀξίωμα*; die Dehnung der Längen steht also fest. In lib. I. ist zuerst eine Beschreibung, dann eine Namenserklärung der Tacte gegeben. Die letztere sagt: „Orthios d. i. der Gerade heisst er wegen seines würdevollen, gemessenen Ganges (*βάσεως*) und Vortrages (*ὑποκρίσεως*). Semantos d. i. der Tactirte, weil er **) bei der Langsamkeit seiner Zeittheile sich complicirter Tactschläge bedient (*ἐπιτεχνηταῖς σημασίαις*), indem er, der leichteren Einhaltung seines Rhythmus wegen, seine schweren Tactschläge verdoppelt." Der Trochäus semantus gehört den *πόδες ἐν λόγῳ διπλασίῳ* oder den *πόδες ἰαμβικοὶ* an; weil er mit dem schweren Tacttheile beginnt, wird er wie der analoge kleinste Tact dieser Tactart als *τροχαῖος* bezeichnet,

---

*) Von seinen drei gedehnten Längen hat die erste den stärksten, die zweite einen weniger starken, die dritte den schwächsten Ictus, weshalb wir uns für die beiden ersten der Ictuszeichen " und ' bedienen.

**) Aristides stellt den Tact gleichsam als persönliches Wesen hin, daher das zweimalige „er." Wir werden den Satz unserer Anschauung näher führen können, wenn wir uns statt des „er" ein „man" denken.

erhält aber zum Unterschiede von dem 3 zeitigen Trochäus den weiteren Zusatz σημαντός. Der Rhythmus des einfachen Trochäus ist leicht einzuhalten und macht im Tactiren nicht viel Schwierigkeit, unser zwölfzeitiger Tact aber bedarf einer, wie Aristides meint, complicirten Tactirung: er hat 2 θέσεις (und 1 ἄρσις). Dies ist nach Aristoxenus die Weise, in welcher alle grösseren πόδες ἐν λόγῳ διπλασίῳ tactirt worden (vgl. S. 36 ff.).

Um so auffallender ist es nun, dass Aristides in der lib. I. gegebenen Beschreibung der zwölfzeitigen Tacte (p. 37) Folgendes sagt: "Ὄρθιος ὁ ἐκ τετρασήμου ἄρσεως καὶ ὀκτασήμου θέσεως. τροχαῖος σημαντὸς ὁ ἐξ ὀκτασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως. Statt jedem Tacte zwei τετράσημοι θέσεις zu geben, gibt er ihm Eine einzige ὀκτάσημος θέσις. Es ist dies wieder einer von den vielen Fällen, wo Aristides in völliger Unkenntnis des Stoffes als ein liederlicher Abschreiber das Wahre verkehrt hat.

Der Orthius und Semantus ist eine rhythmische Neuerung (καινοτομία) des Terpander Plut. mus. 28. 12; in jeder dieser Tactformen hat er kitharodische Nomoi componirt Pollux 4, 65. Suid. s. v. νόμος. Die Terpandrischen Nomoi kannten noch keine rhythmische μεταβολή (Plut. mus. 6), die orthischen oder semantischen Tacte folgten also, ohne durch andere unterbrochen zu sein, continuirlich auf einander. Der in ihnen sich darstellende 12 zeitige Rhythmus war mithin genau dasselbe wie der $\frac{3}{2}$ Rhythmus unserer Choräle.

Die „grossen Spondeen“ wurden „ἐν ἱεροῖς ὕμνοις,“ die Orthien und Semanten in der Terpandrischen Kitharodik gebraucht, — sie gehören also nicht etwa bloss der Instrumentalmusik, sondern der Vocalmusik an und sind zunächst im Rhythmizomenon der Sprache ausgedrückt. Das Metrum dieser Tacte kann nun kein anderes als ein spondeisches oder molossisches gewesen sein: bald wurden 2, bald 3 Längen zu einer Tacteinheit zusammengefasst. Warum aber fasst die Theorie der Rhythmiker diese Längen als vierzeitige und nicht als zweizeitige Silben, die mit langsamerem Tempo vorgetragen werden, auf? Wenn moderne Musiker die eine oder andere Composition im $\frac{2}{2}$- und $\frac{3}{2}$- statt im $\frac{2}{4}$- und $\frac{3}{4}$-Tact notiren, so wollen sie hierdurch schon durch die blosse Schreibung auf die grössere Langsamkeit des Tempos hindeuten. Aber etwas Aehnliches ist für den grösseren Spondeus, Orthius und Semantus der Alten nicht anzunehmen. Die in diesen Tacten gehaltenen Lieder sind schwerlich mit 4 zeitigen Länge-Zeichen versehen worden. Stellte die Theorie der Rhythmik den Satz auf, dass die Länge dieser Melodieen eine

τετράσημος sei, so trug sie damit dem rhythmischen Fundamentalzatze Rechnung, dass auf den *χρόνος πρῶτος* nicht mehr als nur Ein Ton u. s. w. kommen könne (S. 137). Auf eine *μακρὰ δίσημος* können hiernach gleichzeitig nur zwei Töne je von dem Umfange eines *χρόνος πρῶτος* kommen, sollen aber auf eine *μακρὰ* der *λέξις* mehr als zwei solcher Töne kommen, so kann sie nach jenem Fundamentalsatze der antiken Rhythmik kein *δίσημος*, sondern muss ein *τρίσημος* oder *τετράσημος* sein. In dieser Weise haben wir uns auch die *χρόνοι* des *σπονδεῖος μείζων*, *ὄρθιος* und *σημαντὸς* als „*μικτοὶ*“ im Sinne des Aristoxenus p. 288 zu denken „*οἷς συμβέβηκεν καταληφθῆναι ὑπὸ ξυλλαβῆς μὲν μιᾶς ὑπὸ φθόγγων δὲ πλειόνων*“ (S. 155).

	σημαντός.			*σημαντός.*		
Gesang:	⊔̋	⊔́	⊔	⊔̋	⊔́	⊔
Begleitung:	⏓⏓ ⏑̄⏑̄,	⏓⏓ ⏑̄⏑̄,	⏓⏓ ⏑̄⏑̄	⏓⏓ ⏑̄⏑̄,	⏓⏓ ⏑̄⏑̄,	⏓⏓ ⏑̄⏑̄

Die der Begleitung hier vindicirten Kürzen und Längen sollen Achtel- und Viertel-Instrumentalnoten bezeichnen. Der *σημαντὸς* ist ein *πούς δωδεκάσημος ἰαμβικὸς* und zerfällt als solcher in 3 *σημεῖα*. Jedes *σημεῖον* ist nach Aristoxenischem Ausdruck in der *λέξις* ein *χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετος*, in der *κροῦσις* ein *σύνθετος*.

Was die Theorie der alten Rhythmik einen einfachen und einen zusammengesetzten Tact nennt, steht nach den Cap. III. gegebenen Erörterungen über allem Zweifel fest. Der *σπονδεῖος διπλοῦς* lässt sich in 2 *τετράσημοι*, der *σημαντὸς* und *ὄρθιος* in 3 *τετράσημοι* zerlegen, also gehören alle diese Tacte unter die Klasse der *πόδες σύνθετοι*. Denn wie die *ῥυθμοποιία* die *τετράσημοι* ausdrückt, ob durch Einen, ob durch mehrere Töne oder Silben, ist für den *ῥυθμὸς* völlig gleichgültig. Bei Aristid. lib. II. werden jene Tacte ebenso wie der *παίων ἐπιβατὸς* unter den *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* aufgeführt. Dies ist völlig richtig: *πόδες ἁπλοῖ* oder *ἀσύνθετοι* und *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* ist nicht dasselbe: *ῥυθμὸς ἁπλοῦς* ist ein aus denselben Tacten ohne rhythmische *μεταβολή* bestehendes rhythmisches Ganzes, und so heisst der semantische Rhythmus u. s. w. mit Recht ein einfacher noch. Vgl. Cap. IX. In der Stelle seines ersten Buches aber, wo Aristides von unseren Tacten spricht, nennt er dieselben als einzelne Tacte gefasst (nicht das aus ihnen bestehende rhythmische Ganze) *πόδες* oder *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ*. Dies ist wieder eine von den vielen Verkehrtheiten, die sich Aristides zu Schulden kommen lässt. Der einzelne achtzeitige Spondeus, der 12 zeitige Semantus

und Orthios ist ebenso wie der 10 zeitige Päon epibatus ein *πούς σύνθετος*; das aus der continuirlichen Wiederholung eines dieser Tacte gebildete rhythmische Ganze ist ein *ῥυθμὸς ἁπλοῦς* oder *ἀσύνθετος*.

4. Katalektische Tacte. In einer rhythmischen Reihe oder Periode (*κῶλον*, *μέτρον*) kann der Rhythmopoios jedes *σημεῖον* des Einzel-Tactes durch eine (oder mehrere) Silben darstellen. Dann wird das *κῶλον* oder *μέτρον* als *ἀκατάληκτον* bezeichnet. Es kann aber auch der schwere und leichte Tacttheil zusammen (also der ganze Tact) nur durch eine einzige (lange) Silbe ausgedrückt sein. Dies geschieht am leichtesten am Ende des *μέτρον* (in der *ἀπόθεσις*): dann heisst dasselbe *καταληκτικόν*. Es geschieht aber auch im Inlaute des *μέτρον*: dann heisst es *προκατάληκτον*. Es geschieht endlich im In- und Auslaute zugleich: dann heisst es *δικατάληκτον*.

Bei einer jeden Katalexis (mag sie im Inlaute oder in der Apothesis stattfinden) ist nur das Metrum, aber nicht der Rhythmus unvollständig. Jeder *πούς* muss seinen vollen Tactumfang haben; hat er also katalektische Form, so muss die „*κατάληξις*“ den vollen Umfang des Tactes vertreten. Es geschieht dies auf zweierlei Weise. 1) Es findet hinter ihr eine Pause statt. 2) Sie ist ein zum Umfange des ganzen Tactes ausgedehnter *χρόνος τρίσημος* oder *τετράσημος*, und der ganze Tact ist dann nach Aristoxenischer Terminologie ein *χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετος*. Eine Pause kann natürlich nur nach einem Wortende eintreten, also im Inlaute des Verses (bei einem *μέτρον προκατάληκτον* oder *δικατάληκτον*) nur in einem solchen Falle, wie beim elegischen Metrum, wo die inlautende Katalexis mit einer Cäsur zusammentrifft. Findet keine Cäsur, sondern eine Wortbrechung statt, so ist die Dehnung der Länge zum Umfange des ganzen Tactes nothwendig. Aristides berichtet aus seiner Quelle A über das rhythmische Ethos p. 97: „Rythmen, welche in ihren Perioden pausenlose Tacte haben, sind schöner. Rhythmen mit kurzen Pausen sind schlichter und ordinär, Rhythmen mit langen Pausen sind grossartiger.“ Hiernach scheinen die Alten bei der Anwendung der inlautenden Katalexis eine grössere Vorliebe für Längendehnung, als für Pauseneinschaltung gehabt zu haben. Zwar lange Pausen (als solche bezeichnet Aristid. p. 40. 41 auch die zweizeitige Pause z. B. im elegischen Pentameter) sind *μεγαλοπρεπέστεροι*, aber kurze (einzeitige) Pausen sind *ἀφελέστεροι* und *μικροπρεπεῖς*. Wenn also z. B. der tragische *τρόπος μεγαλοπρεπής* bei dreizeitigen Tacten die inlautende Katalexis anwendet Eum. 329:

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ | τόδε μέλος παρακοπὰ | παραφορὰ φρενοδαλής
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων | δέσμιος φρενῶν ἀφόρ- | μικτος αὐονὰ βροτοῖς,

so sind hier die einzeitigen Pausen als *ἀφελέστεροι* und *μικροπρεπεῖς* nicht angewandt, sondern vielmehr trotz der vorhandenen Cäsuren die Dehnung der Längen zu *τρίσημοι*.

⏖ ⏑ ⊔ ⏖ ⏑ ⊥ | ⏖ ⏑ ⊥ ⏖ ⏑ ⊥ | ⏖ ⏑ ⁀²⏑ ⏑ ⊥
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑

Es kommt nun aber auch vor, dass an einem *μέτρον* nicht bloss ein Tacttheil, sondern ein ganzer *πούς* fehlt, z. B. dass eine trochäische Tetrapodie oder Dimeter nur durch 3 Trochäen ausgedrückt ist. Dann wird das Metron *βραχυκατάληκτον* genannt. In einem solchen Falle tritt nun entweder eine Pause vom Umfange eines ganzen Tactes ein, oder es wird die vorletzte (lange) Silbe zu einem ganzen *πούς τρίσημος* gedehnt. W a n n aber eine Reihe als brachykatalektisch aufzufassen ist, darüber fehlt es an äusseren Kriterien, und über gar Vieles wird sich hier im Einzelnen immer nur ein subjectives Urtheil fällen lassen. In den vorliegenden Eumeniden-Versen enthält die Reihe *παραφορὰ φρενοδαλής* nur 3 Tacte, sie erscheint als Tripodie. Aber die von dem Rhythmus verlangte *τάξις χρόνων*, die, wie sich Cap. VII. gezeigt hat, sich auch auf die gleichförmige Anordnung der Reihen zu einem periodischen Ganzen bezieht, wird auf das entschiedenste gestört, wenn von jenen 6 Reihen die dritte eine Tripodie wäre, während die übrigen sämmtlich Tetrapodieen sind. Wir können schwerlich umhin, auch in der dritten Reihe eine Tetrapodie zu erblicken, und zwar eine brachykatalektisch gebildete (die übrigen sind katalektisch oder dikatalektisch). Ob nun aber gemessen worden ist:

παραφορὰ φρενοδαλής | παραφορὰ φρενοδαλής
⏖ ⏑ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ | ⊥ ⌅ | ⋏ oder ⏖ ⏑ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ | ⊥ | ⊥
(2) (2)

d. h. ob eine Pause oder ob Dehnung der Längen zu ganzen Tacten angewandt ist, darüber würde man nur, wenn die Aeschyleische Melodie dieser Reihe erhalten wäre, aus deren Eigenthümlichkeit ein Kriterium entnehmen können. Häufig mag es auch vorgekommen sein, dass, wenn der Gesang eine ganze Pause machte, dieselbe durch die *κροῦσις* der Instrumente ausgefüllt wurde.

Die nähere Erörterung der *μέτρα καταληκτικὰ* und *βραχυκατάληκτα* sowie das Verhältnis der letzteren zu den von den Metrikern sogenannten *μέτρα ὑπερκατάληκτα* muss der Darstellung der Metrik vorbehalten bleiben. Doch muss hier

nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass wir zwar das Vorkommen der in- und auslautenden Katalexen fast überall richtig beurtheilen können, dass uns dagegen der Nachweis von der Anwendung oder Nichtanwendung brachykatalektischer Bildungen in sehr vielen Fällen geradezu unmöglich ist. Findet am Ende einer vorliegenden Periode oder Reihe eine Pause vom Umfange eines ganzen Tactes statt? Sind die schliessenden Längen der Reihe gedehnt worden? Oder umfasst die Periode nur gerade so viele Tacte, als im Metrum ausgedrückt sind? Das sind oft unlösbare Fragen, und doch können wir ohne ihre Beantwortung die rhythmische Periodisirung einer melischen Strophe in gar vielen Fällen nicht erkennen. Das von Rossbach in seiner griechischen Rhythmik aufgestellte Princip einer Responsion der Reihen innerhalb der rhythmischen Periode ist freilich als Princip hingestellt völlig richtig, aber der Art und Weise, wie dort und im dritten Bande der ihm und mir gemeinsamen Metrik nach jenem Principe die einzelnen Strophen Pindars und der Tragiker angeordnet sind, vermag ich aus dem Grunde, weil dort die Möglichkeit einer brachykatalektischen Bildung ganz und gar nicht berücksichtigt worden ist, nicht mehr meine Zustimmung zu geben.

5. Metabolische Tacte. Dass in der antiken Rhythmik der Tactwechsel eine viel grössere Rolle spielt, hat sich Cap. IX. hinlänglich gezeigt. Selbstverständlich ist er nicht bloss in der Instrumentalmusik, sondern auch in der Vocalmusik der Alten vorgekommen, — es muss also auch Metra mit wechselndem Tacte geben. Freilich bezeichnen die Alten gar manche Erscheinung als *ῥυθμικὴ μεταβολή*, in welcher wir ganz und gar keinen Tactwechsel finden können. Nur die *μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικὸν* (S. 132) können wir als wirklichen Tactwechsel auffassen; (etwa auch noch die uns fremde *μεταβολὴ κατ' ἀλογίαν* S. 133). Von ihr redet die Aristideische Quelle A unmittelbar nach der Erörterung der einfachen und zusammengesetzten Rhythmen p. 99: „die in derselben Tactart beharrenden rhythmischen Compositionen (*ῥυθμοί*) bewegen uns weniger, die in andere Tactarten übergehenden treiben unser Gemüth bei jeder Aenderung gewaltsam hin und her und legen ihm den Zwang auf, dem Wechsel Folge zu leisten und sich demselben zu assimiliren. Daher sind auch unter den Pulsschlägen unserer Adern diejenigen, welche ein und dasselbe Tactgeschlecht innehalten und in Beziehung auf die Grösse der Zeitabschnitte nur einen kleinen Unterschied machen, zwar unruhig, aber nicht gefährlich; diejenigen aber, welche stark in der Zeitdauer wechseln und

sogar die Tactart ändern, die bringen Furcht und Verderben (*φοβεραί τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι*). Nach diesem Vergleiche mit dem Rhythmus des Pulsschlages folgt bei Aristides ein Vergleich mit dem Rhythmus des Ganges: „diejenigen, welche ohne Ordnung nach allen Tacten gehen (Spondeus, Trochäus, Päon), sind nicht bei ruhigem Verstande und wirr in ihrem Denken."

Nach diesen Aussagen über tactwechselnden Rhythmus kann es zunächst Niemanden mehr einfallen, im Ernste den Satz auszusprechen, dass in den melischen Metren der Alten die Silbengruppen, welche hier in bunter Aufeinanderfolge als Daktylen, Spondeen, Trochäen, Epitrite, Cretici, Choriamben, Jonici u. s. w. erscheinen, auch dem Rhythmus nach als vierzeitige daktylische und spondeische, dreizeitige trochäische, siebenzeitige epitritische, fünfzeitige päonische Tacte u. s. w. zu messen seien. Hätte jeder *ποὺς μετρικὸς* in den gemischten Metren eine durchgängig 1 und 2 zeitige Silbenmessung, so würde in der That der Rhythmus dieser Metra einen so bunten und ungeordneten Tactwechsel haben, dass er, um mit der Aristideischen Quelle A zu reden, dem Gange derjenigen gleicht, „welche nicht bei ruhigem Verstande und wahnsinnig in ihrem Geiste sind." Eine solche Meinung von der Messung der alten Metra hat heut zu Tage wohl Niemand mehr.

Damit ist aber die Anwendung des Tactwechsels für die antiken Metren keineswegs gänzlich in Abrede gestellt. Wir wissen aus der ganz vortrefflichen, von Aristides excerpirten Quelle A nicht nur, dass er angewandt wurde, sondern auch wann er angewandt wurde. Ein ruhiges rhythmisches Ethos wird, wie wir dort lernen, durch tactgleiche Rhythmen hervorgerufen; wo aber das Gemüth gewaltsam hin und herbewegt, wo es in Furcht und Schrecken versetzt, wo ihm mit Unheil und Gefahren gedroht werden und wo es in einen peinlichen krankhaften Zustand versetzt werden soll, da wendet der musische Künstler tactwechselnde Rhythmen an. Hiernach wird kein Verständiger in den daktylo-epitritischen Strophen u. s. w. einen Tactwechsel annehmen wollen. Mit Sicherheit aber sind zu den tactwechselnden Metren oder Rhythmen folgende zu rechnen.

1) Die *δόχμιοι* oder *δοχμιακά*, in denen abwechselnd ein mit dem Auftacte beginnender $\frac{5}{8}$- und $\frac{3}{8}$-Tact auf einander folgt (Bakchius und Jambus)

⏑ –́ – | ⏑ –́ | ⏑ –́ – | ⏑ –́

oder wie diese Zusammensetzung von den Alten gewöhnlich angesehen wurde: die Verbindung eines Jambus und eines auf der zweiten Länge den Ictus tragenden Päon:

⏑ –́ | – ⏑ –́ ¦ ⏑ –́ | – ⏑ –́

Von diesem Rhythmus haben die Tragiker mit Vorliebe Gebrauch gemacht: sie wenden ihn an als das Maass der tragischen Schreckensscenen; höchst selten kommt er für Chorpartieen, fast immer nur für monodischen Gesang, sei es eines Agonisten oder eines einzelnen Choreuten vor.

2) Die *μέτρα ἀνακλώμενα*, in welchen der $\frac{3}{4}$- mit dem $\frac{6}{8}$-Tacte (der Jonicus mit dem Ditrochäus wechselt), entweder mit anlautendem schweren Tacttheile z. B.

– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⊼
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⋀

oder mit vorausgehendem Auftacte:

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –

Ueber die antike Auffassung dieses Rhythmenwechsels vgl. S. 66.

3) Die *μέτρα χωλά*, entweder *χωλὸν τροχαϊκὸν*, in welchem auf drei $\frac{6}{8}$-Tacte (Ditrochäen) am Schlusse der Periode ein durch den Molossus ausgedrückter rhythmenwechselnder $\frac{3}{4}$-Tact folgt:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏓

oder *χωλὸν ἰαμβικὸν*, in welchem der molossische $\frac{3}{4}$-Tact nach zwei mit dem Auftacte anlautenden $\frac{6}{8}$-Tacten den Schluss bildet:

⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏓

Andere Beispiele, wo innerhalb derselben metrischen Periode (Verse) ein Tactwechsel eintritt, sind äusserst selten und nur ausnahmsweise angewandt z. B. Lysistrata 1014 ff. zwei Ditrochäen und 2 Päonen:

Οὐδέν ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον.

Von jenen 3 Hauptklassen der tactwechselnden Metra werden die *τροχαϊκὰ* und *ἰαμβικὰ χωλὰ* den *τροχαϊκὰ* und *ἰαμβικὰ ὀρθὰ* entgegengesetzt, ebenso die *δόχμιοι* schlechthin den *ὀρθοί* — also die schiefen und die lahmen den geraden Rhythmen und Metren. Dies führt von selber darauf, auch in den Namen jener 3 tactwechselnden Metra etwas Gemeinsames zu finden: „schiefe, lahme und gebrochene Rhythmen“ im Gegensatze zu den „geraden, wohlgewachsenen, gesunden,“ — jenes sind die tactwechselnden, dieses die tactgleichen Metra. Sollte darin nicht dieselbe Anschauung liegen

wie in dem Vergleiche, welchen Aristides seiner Quelle A folgend zwischen tactwechselnden Rhythmen und den gefährlichen tactwechselnden Pulsschlägen zieht?

Schliesslich noch eine Bemerkung über das Tactiren. Der 8 zeitige Dochmius bei der Diairesis 3 + 5 χρόνοι πρῶτοι ist nach Aristoxenus kein einheitlicher πούς (vgl. S. 20. 21). Für ihn sind die beiden Theile des Dochmius 2 selbstständige πόδες. Es ist dies also ein Fall, wo jeder πούς ἀσύνθετος besonders tactirt wird, und zwar so, dass auf jeden 2 σημεῖα kommen. Dies muss nun auch bei allen übrigen tactwechselnden Rhythmen der Fall sein, und wir werden wohl die zur Zeit des Aristoxenus übliche Tactirweise folgendermassen bestimmen können: Ist eine Reihe oder Periode aus gleichen Einzeltacten zusammengesetzt, so wird nicht der Einzeltact (mit seinen 2 σημεῖα) tactirt, sondern die ganze Reihe erhält als einheitlicher πούς σύνθετος betrachtet je nach der Tactart, unter welche der letztere fällt, ihre 2, 3 oder 4 σημεῖα. Enthält aber eine Reihe ungleiche Einzeltacte (z. B. $\frac{3}{8}$ und $\frac{5}{8}$), so erhält in ihr jeder Einzeltact die ihm zukommenden 2 σημεῖα.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Theil.

Der Rhythmus an sich.

Zweiter Theil.

Die Darstellung des Rhythmus durch das Rhythmizomenon.

Halle, Druck der Waisenhaus-Buchdruckerei.

